من جوهر في الابداع

الى مبدعة

بوركت المرأة التي اعطت واخذت، وكانت كبيرة في عطائها واخذها على السواء .

وبوركت التي كانت ملهمة وستبقى ، شعراً ونثراً وفناً جامعاً من الازميل الى الريشة ،

وبوركت التي بأمومتها أولاً ، وبحنانها ثانياً ، ثم بجمالها ، تغنى أصحاب القيثارات وناحتو التماثيل والذين نقشوا ، في العصور القديمة ، الصور على الصخور وجدران الكهوف .

والتي قتل جرير بحور عينيها ، وخلد صاحب الجوكندة ابتسامتها ومشت بزهوها على الارواح وفي الافئدة ، ومن نورها قبس نور الفن الاعظم بوركت لكل ذلك ، ولما هو اعظم ، لانها اصل الحياة ، بداية ونهاية .

واذا كانت «الحياة التشكيلية» تخصص هذا العدد للمرأة التي كانت مصدر فن وصانعة فن ، فلأن دورها من الخطورة بحيث لا يبقى في الكف الا قبض الريح ، ان لم تكن هي الكف والريح والرؤى جميعاً .

وفي عصر التغييرات الكبيرة هذا ، وفي عهد قائدنا العظيم «حافظ الاسد» ، الذي اختصر الزمن والكفاح معاً ، فعمل لاجل المرأة في عشر من السنوات ما لا يعمل في المئات ، قد نفضت المرأة جناحيها وحلقت ، وشاركت في الحكم - على مختلف مستوياته - وحكمت ، وكانت طبيبة ومهندسة ومظلية ، واخيراً طالبة في الكلية الحربية ، كما كانت



الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

حضوراً في الحضور، واساساً في بناء الوطن - أقول في عصر التغيرات وعهد حافظ الأسد، تأتي المرأة في سورية لتكون مبدعة، بعد أن ظلت، منذ آدم الى اليوم، مادة للابداع في شوامخ المبدعين.

وعندما تمسك المرأة بالفرشاة - وغداً بالازميل أيضاً - كما امسكت بالقلم والقوس والمبضع والمتوازي في هذا الوطن الصغير الكبير فإن مايتوقع منها يجاوز حدود الظن والقدرة والنفس، مادامت عطاءاتها في العالم، ووعودها عندنا، قد تخطت دائماً المنظور والمأمول وفرضت واقعاً جديداً على كل واقع كان لها فضل وفخر المشاركة في نقلته الى اعلى.

وهذا العدد من مجلة "الحياة التشكيلية" الذي يتحدث عن المرأة الفنانة وبها، كاشفاً عن ذلك الدور المتميز الذي لعبته في التشكيل بمختلف الوانه واتجاهاته ومدارسه، انما يهدف الى ابراز أن المرأة، بمقدار ما كانت ملهمة ابداع، ستكون مبدعة الهام في هذا القطر، لانها في العالم كله، قدمت البرهان على انها موهوبة، قديرة، وجديرة ايضاً

ما اعظم اللوحة التي ترسمها من كانت هي اللوحة، كتلة وضوءاً وظلاً، منذ أن عرف الانسان كيف يمجد الكائنات من حوله، بجعلها كائنات اكثر غنى، وجمالاً، وبهاءً، لانها نتاج فن هو وحده يجعل الطبيعة طبيعة ثانية، وهو وحده يمنح الجماد قدرة على الكلام في الصمت، وجناحين للطيران في الابعاد، رغم الاطار الذي يحدد ما لايحدد: العبقرية.

1

المرأة والفن التشكيلي

طارق الشريف

هناك من ينكر على المرأة دورها كفنانة تشكيلية لها اهميتها الحضارية والانسانية ، عبر مختلف العصور التي مرت ، وهذا الادعاء هو نتيجة لفكرة سائدة تقول بأن ليس ثمة فنانة تشكيلية واحدة هامة في تاريخ هذا الفن ، ونادرا ما نسمع باسم مصورة زيتية ، او نحاته ، ولهذا يذهب بعض الدارسين الى القول بأن المرأة لم تكن الاملهمة للفنان ، ورمزا للجمال والامومة، تساعد الفنان على تحقيق لوحته الفنية ، كزوج لـه او كنموذج جميل ، ومتناسق يرسمه ليتدرب على ما في جسمها الانساني من قيم تصويرية ، او كرمز يلجا اليه ليعبر من خلاله عن شتى الموضوعات ، التي تصلح المراة للتعبير عنها ، وهي تحقق وجودها الامثل حين تختار ان تكون احد هـذه العناصر المساعدة للفنان ، والتي ارتبطت بحياتها عبر التاريخ الانساني كله .

وهي ان حققت في بعض الظروف الخاصة والاستثنائية ... دورا أكبر من دورها هذا ، كما يدعون ، فذلك يرجع الى أنها قد تخلت عن أنوثتها .

وعن شرطها الاساسي في الحياة وهو الشرط الفيزيولوجي الاساسي ، الذي وجدت له ، لتكون شيئا آخر غير ماهي عليه ، كما ابتعدت عن تمثيل المعاني العميقة المرتبطة بهذا الوجود والتي رسخها المجتمع عبر تطوره وهكذا فهي تتخلى عن الشرط الاجتماعي الذي جعلها امرأةوزوجا واما، قبل كل شيء، وملهمة ونموذجا ورديفا أحيانا ، ولهذا ترى المفكرون والكتاب والناس يقدسون لها دورها الاساسي ، ويحاولون اقناعها بأن تكون ما خلقت له ، أي العامل المساعد للرجل ليبدع الفن ... حتى لا تتحول المرأة من أن تكون شيئا مستغلا ، لتصبح هي نفسها مبدعة ، للقيم الفنية والاجتماعية ، وبالتالي تطيح بكل التصورات السائدة والمتوارثة عبر العصور المختلفة .

وبالتالي يؤكدون على أن المراة التي تصبح فنانة كبيرة ، أو نحاتة عظيمة تتخلى عن شرطها [الفيزيو ـ اجتماعي] ، وتبتعد عن الانوثة والامومة والمثل الجمالي الانثوي ، وما أبدعه الفنان والشاعر من اساطير عنها، وما رسخته القيم الاخلاقية التي ساعدت على وجود مثل هذه الدعاوي .



منذ القديم جسدت المرأة نموذجا جماليا

ولهذا يستشهدون ببعض النماذج من الفنانات اللواتي استطعن تجاوز شرطهن الانثوي ، فكرة وابداعا ويقولون أنظروا الى هذه الفنانة ، لم تصبح مبدعة الا حين تخلت عن انوثتها وتحولت الى (رجل) ، ولم تعد فيزيولوجيا امرأة مقبولة . بل بدأت تقدم انتاجا فنيا ابداعيا لا يقدم المواضيع الانثوية المعروفة بل تقدم نفس مواضيع الفنانين . وهكذا اصبحت كالرجال المبدعين سواء بسواء ،لم يعديهما الزواج ولا الانجاب ، وتخلت عن دورها التاريخي ، كأم وكزوج وملهمة الى دور جديد ، لم يكن مقررا لها ... دور المبدع الذي يرتبط بالتخلي عن الانوثة التي تعاونت الشروط الفيزيولوجية والاجتماعية والاقتصادية على ترسيخه . والذي يعني الرديف في الابداع ... وحين تتجاوزها المرأة ... تصبح كالرجال .

ولقد اسهم في ترسيخ هذه المفاهيم عن المرأة ، **وجود نساء كثيرات قبلن بهذا الدور – كما يقولون – واعتبرن ان مهمتهن في الوجود ان يخضعن لشرطهن ، ولا يتطلعن الى دور آخر أكثر اهمية ، ولهذا تخلت كثيرات عن متابعة الفن ، أو الابداع في هذا المجال ، وتقديم نتاج خاص بهن ليقبلن بدور الرديف ، ولم يستطعن متابعة الانتاج ليقبلن بدور آخر هو شرطهن الاساسي كما يقولون** ، ويمكن ان نضرب مثلا على ذلك ما فعلته (دورا مار) التي كانت فنانة متميزة قبل أن تتعرف على (بيكاسو) ولكن علاقتها معه ، جعلتها تتحول الى (زوجة) و (موديل) له و (أم) بحيث لا تذكر الا اذا ذكر ، ولا تشتهر الا لانها زوجته ، ولا تكون شيئا مستقلا لها ابداعها الخاص .

ويمكن أن نذكر اسماء فنانات كثيرات ، تركن الفن ليقنعن بدور الزوج أو الملهمة ، أو ليتفرغن للبيت والانجاب ، ولهذا لم يعرف تاريخ الفن الا قلة من الفنانات المبدعات اللواتي تجاوزن شرطهن الاساسي، وحافظن على عملهن كفنانات دون أي انقطاع عن ممارسة الفن لزوج او لحمل أو للعناية ببيت او بطفل .

وهناك بعض الحالات النادرة التي نذكر بعضها هنا ، والتي استمرت فيها بعض الفنانات في الانتاج ضمن مناخ ملائم لهن ، فمثلا نرى فنانة مثل (سونيا دو لونوي) لم تصبح فنانة هامة الا لانها تزوجت فنانا كبيرا هو (روبر دولونوي) ، اذ افسح لها ذلك المجال لتجد مجال العمل ، والجو المساعد على الانتاج ، وكذلك حال الفنانة (بربارة هيبورث) التي تزوجت أيضا بفنان ، ووجدت في الجو الفني الذي انتسبت اليه ما يمكنها من الابداع ، فأعطت ، ونحن نجد في أكثر النماذج الهامة المعاصرة ... **ان الفنانة وجدت في زواجها من فنان او علاقتها معه علاقة متكافئة مايساعدها على تجاوز شرطها الفيزيولوجي والاجتماعي ، وما يساعدها على التغلب على الشرط الاقتصادي ، لانها غير قادرة على الوصول الى الشهرة وتحقيق التفرغ للانتاج مالم تكن محمية اقتصاديا ، ومؤمنة الحاجات ، وهكذا يبدو ان ثمة نسوة استطعن تجاوز شرطهن لوجود ظروف خاصة ساعدتهن على الاستمرار في الانتاج في هذا العصر ، ولهذا برزت بعض اسماء نساء يمكن الحديث عن الابداع في تجاربهن ، بل يمكن القول بأن أهم الفنانات المبدعات توصلن الى فن شخصي خاص بهن حين تجاوزن الرجال – من ازواجهن ، ورعاتهن ، وقدمن اللغة الفنية التي تدل على انهن لسن نسوة بالمعنى التقليدي للكلمة ، بل ان عملهن الفني يتجاوز هذا الشرط ويتمرد عليه ، ولهذا قيل بأن أكثر هؤلاء الفنانات ، لايختلف انتاجهن عن الرجال وهو في الحقيقة ماتسعى اليه الفنانة ان تصل الى مرحلة الاستقلال التام والاعتماد على النفس وتقديم اللغة الفنية ،والتعبير الانساني الذي يقف مستقلا .**

وهذا يعني ان المرأة التي تريد تجاوز شرطها الطبيعي والاجتماعي ، وتملك القدرة على التخلي عن شرطها الاقتصادي ، تدخل معركة حامية الوطيس مع المجتمع والقيم السائدة والمتوارثة ، والتي رسخت دورا للمرأة لايجوز التخلي عنه ، ودعمت هذا الدور بظروف اقتصادية صعبة التجاوز أو عسيرة ، ولهذا

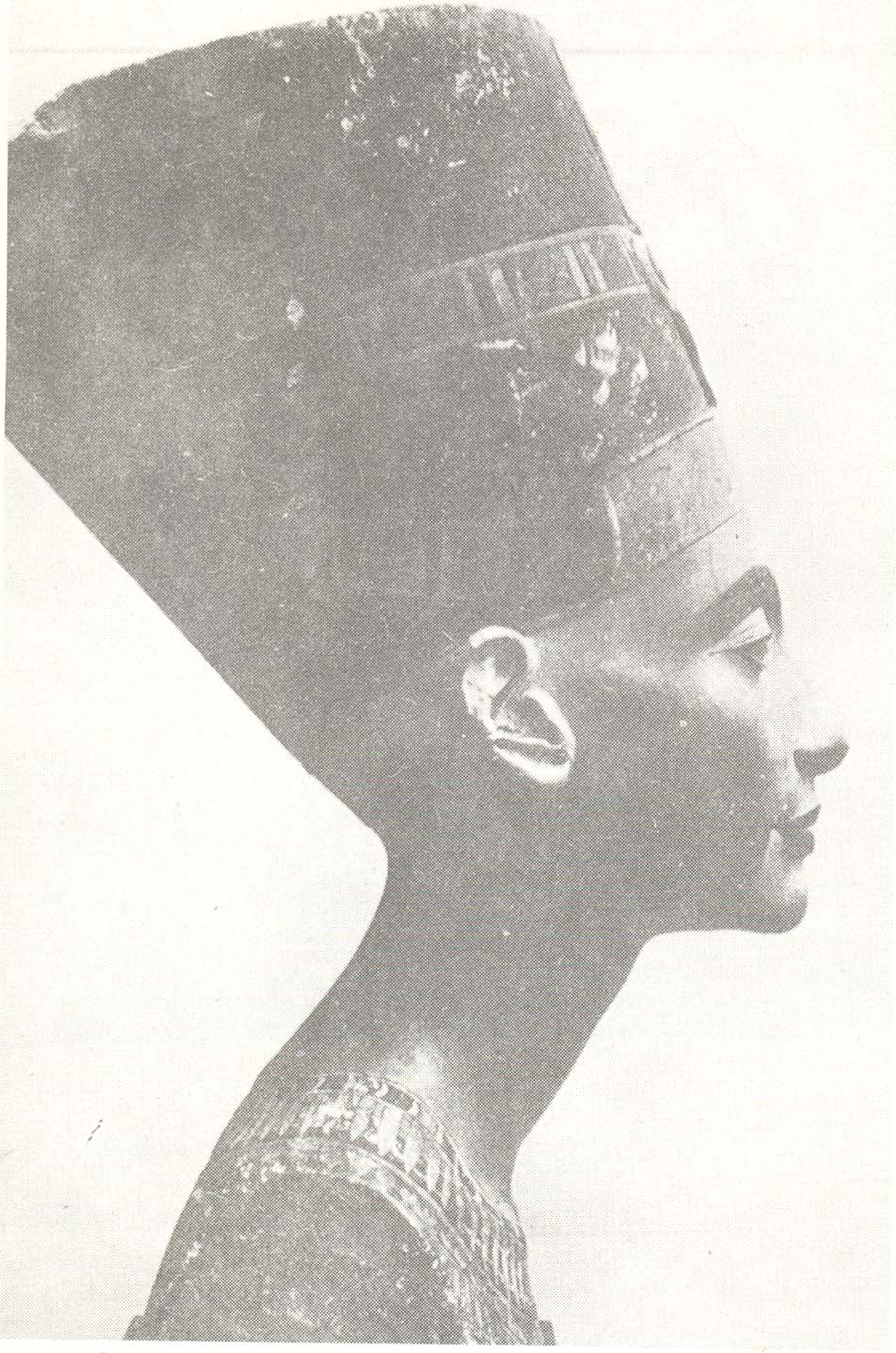
فقد اكتشف المجتمع صفية معينة للتعامل مع المراة ، وحدد لها دورا انتاجا معينا لا يمكن خرقه ، واكتشف الوسائل التي تساعده على الضغط ، وأوجد الايديولوجيات المختلفة والاساطير كي تبقى المراة على ماهي عليه ، وربط ذلك بمفاهيم اخلاقية ترسخ هذا الشكل من التنظيم للمجتمع ،حتى يمكن الاستفادة من استمرار هذا الوضع ليستفيد منه الشخص او الطبقة المستغلة. وهذه المفاهيم ترسخ فكرة تقول بأن **الوضع الطبيعي للمراة ... ان تخضع لشرطها كامراة ، وان مكانها هو مساعدة الرجل ، في الرعي والزراعة وحتى حين دخلت الصناعة فهي الاكثر استغلالا كعاملة متدنية الاجر ، وهي كذلك ان عملت في مجال الفن فهي [الموديل] وقد تكون الفنانة ـ الرديفة لفنان في اسلوبه ، او الزوج أو الملهمة ، لكنها لا تكون المبدعة ، وهكذا نتوصل الى شيء أساسي وهو ان الشروط الصعبة التي وضعت فيها المراة هي السبب الاساسي لعدم وجود مبدعات كثيرات في مجال الفن التشكيلي ، وان تذليل هذه المصاعب سوف يبدل من هذا الوضع ، وان الشواهد عديدة عن وصول فنانات كثيرات في كل العصور الى الشهرة والى الاهمية الفنية حين تجاوز شرطهن نفسه .**

ويجب علينا ان نوضح هنا أن معركة دخول المراة الى كليات الفنون الجميلة في العالم قد استمرت أكثر من أربعة قرون ، ووصولها الى ممارسة التدريب الفني مثل الرجل لم يتحقق الى الآن في كثير من البلدان ؛ ولم يقتنع بعد كثيرون بأن بالامكان أن تحقق المراة شيئا في مجال الابداع الفني ، وهكذا يتوضح لنا مدى صعوبة ان تكون المراة فنانة في المجتمعات المختلفة ، وحتى وان تذللت اليوم الصعاب الكثيرة في كثير من البلدان ، لكن مازالت الجوانب الاقتصادية تلعب دورها في حرمان المراة من أن تكون فنانة محترفة لها محترفها الفني .

وحتى في بلادنا ، مازالت مناهج التعليم الفني في المراحل الاعدادية ، والثانوية ، لا تعطي الطالبة الا درس تربية فنية واحد ، وتتحول الدروس الى « فنون نسوية » ، وهكذا نكتشف في قلب كل تربية ما يشير الى ارث كبير مازالت المراة تعاني الصعوبة في اجتيازه .

وهي ان حققت التفوق فهي لاتملك القدرة على من كيفية التوفيق بين الإبداع ومستلزماته ، والبيت التوفيق بين الإبداع ومستلزماته ، والبيت أكثر من ٩٠ ٪ ممن تخرجن من كلية الفنون الجميلة لم يتابعن الفن ... بل تحولن نحو نشاطات أخرى ، مما يدفعنا إلى التساؤل :

ـ كيف تتوصل امراة لتجاوز كل ذلك لتحقق الابداع ؟!



نفرتيتي نموذج جمالي للمرأة المصرية



استخدمت المرأة على نحو واسع في الفن القديم



الشكل المثالي لفينوس آلهة الجمال

وهذا يعني أن المصاعب التي تقف بوجه (المراة) كفنانة أكثر من أن تحصى ، وهي لم تصل الا بصعوبة، وهكذا **لاعلاقة للشرط الطبيعي بقلة عدد الفنانات ... وانما ترجع الاسباب الى شروط اجتماعية واقتصادية ، تنبع عنهما قيم اخلاقية مناهضة وقيم تربوية مسيطرة تحدد لكل جنس دورا وتعطيه مايتلاءم مع هذا الدور، ليحقق المجتمع غايته .**

وازاء هذا الوضع المأساوي المعقد الذي احاط بالمراة ، فقد بدأت النسوة بالتمرد عليه ، ولكن تمردهن الفردي لم يعط النتيجة المطلوبة ، اذ أن وصول امراة او عدة نساء الى تحقيق الشهرة فذلك لا يعني أن المساواة قد تحققت بمعناها الحقيقي ، ولهذا ظهرت بعض الحركات النسائية اليسارية المتطرفة التي بدأت تثور على هذا الوضع ، وتحاول ان تجد المبررات لما هو واقع ، وهي لم تربط عدم وجود مبدعات من الفنانات بشرط فيزيولوجي أو بشروط اقتصادية واجتماعية فقط ، بل نادت بشيء آخر وهو أن المجتمع قد حكمه الرجل منذ القديم ، وقد وضع قوانينه ، ولا مجال للمراة الا ان تخضع لهذه القوانين التي نتجت عن حكم الرجل ، **وان تعديل هذه القوانين وتحويل المجتمع الانساني من مجتمع الرجال الى مجتمع مساواة الرجل والمراة يتطلب ثورة نسائية ، لان حصولها على حقوقها ليس مضمونا ضمن الظروف السائدة اليوم وهذا لا علاقة له بشرط فيزيولوجي على الاطلاق .**

ونحن لن نجد المبدعات الحقيقيات والفنانات الشهيرات والمتحررات الااذا حدث تغييراجتماعي كبير، يشمل كل المفاهيم والاساطير والقيم الاخلاقية ،ولن يكون ذلك ممكنا الا تجاوز المجتمع مرحلة سيطرة الرجل ، ليفسح المجال لمرحلة المساواة ، التي تفترض تعديل ارث البشرية الفكري والفني كله ، ولن يكون ذلك الا بثورة نسائية ، ينهي فيها الاستغلال ، لان كل ماابدعه الرجل من حضارة وماحققه من تقدم تقنوي قد نتج على حساب كائن مضطهد ، وهو المراة ، بل ان المراة هي الكائن الاكثر اضطهادا في التاريخ ، لانها مضطهدة حتى من بين أبناء الطبقات الكادحة ، بل هي الاكثر اضطهادا عند هؤلاء .

وهذا طبعا ، ناشيء عن ان كل رجل يستغل فضل قيمة عمل تقدمه امراة له .... ليبدع او لينتج او ليربح ، هكذا كانت الحال في عصر الرعي وهي كذلك في عصر الزراعة او الصناعة ، وحتى في عصر الاقمار

الاصطناعية وغزو الفضاء ، لم يتحقق مايشير الى تعديل جوهري ، مازال الرجل يستغل وجود أم ، أو زوجة ، أو ولد له ، ليتحقق ابداعه وانتاجه ، وهو يستغل هذا الرأسمال ، وينميه على حساب اضطهاد من هم دونه ، فلا يعطي الكادحة تحته حقها ، ولا يسعى الى افساح المجال لها كي تأخذ فرصتها ، ان كانت تملك ما تبدعه ، بل يسعى الى اقناعها الى التخلي عن الابداع ، لتساعده على ابداعه ، وهو قادر على اقناعها لانه يملك الارث الثقافي والقوة الضاغطة الاجتماعية ، وهو يملك القوة الاقتصادية المسيرة لكل شيء .

وهكذا اخذت (قضية المرأة) دورها على شكل أكثر وضوحا وشمولا . بدأت تتبلور فكرة أساسية تقول :

ـ « ان المرأة وجود تحت ظل الرجل » .

وان النظم والقوانين التي وضعتها المجتماعات في المراحل المختلفة ، من الاقطاعية الى الرأسمالية الحديثة ، قد كرست هذا التسلسل ، وحددت وضع الرجل واعطته حق ممارسة التحكم ، ولهذا حدد لها دورها ، ولهذا لا تكون مبدعة الا اذا كانت مناضلة حقيقة او كانت ضمن مجموعة من المتنفذين القادرين على الاستفادة من ابداعها لمصلحتهم فيقدمون المساعدة لها ، أو كانت ضمن أشخاص متفهمين لموهبتها قادرين على مساعدتها ، وهم قلة دوما ، أو كانت ضمن مجتمع أكثر وعيا لدور المرأة ، وفهما لاهمية المبدعات من الفنانات ، وبالتالي لن يتحقق ماتصبو اليه المرأة من مساواة ينتج عنها تعديل لوضعها من (موديل) الى (مبدعة) الا اذا تبدل المجتمع الانساني وحل محله مجتمع أكثر عدالة .

وعندما يتحقق لها شكل من أشكال تكافؤ الفرص . وتأمين مستلزمات الابداع والتفرغ له ، وايجاد الوسائل لرعاية الاطفال وتأمين مستلزمات البيت ، ويمكن عندها ان تتحول المرأة من مجرد نموذج جمالي او موديل او زوج او ام ، الى ان تكون امرأة منتجة . عاملة في الحقل والمصنع ، ولها دورها الاجتماعي ، وفرصها لتأخذ دورها المبدع ، وليست مجرد مثال للجمال والتضحية ، وجد كي ترضى المرأة وتبقى على ماهي عليه ، لانها في الحقيقة الكادحة أولا وقبل كل شيء .

ونحن نود ان نضيف الى ذلك شيئا هاما ، وهو ان في أعماق كثيرين من الناس ضمن المجتمعات المختلفة ، القديمة والمعاصرة ، مايدل على انهم مازالوا يعتبرون المرأة على نفس النمط الموروث ، وهذا يصعب التخلص منه بسهولة ، وهذا هو السبب الرئيسي الذي دفع بعض النسوة الى الدعوة لثورة نسائية طبقية ، معتبرين ان وضع المرأة هو وضع طبقة مضطهدة .



الفن الهندي قدم رمزاً عن طريق المرأة

ولعل تاريخ الفن يساعدنا على تقديم تصور لواقع النظرة الى المرأة ، فيما قدم من فن ، عبر العصور المختلفة ، وكيف ترسخت النظرة اليها ، وان تعديل ذلك كله يحتاج الى جهد كبير ، والى مفاهيم جديد ثورية تقلب هذا الارث الثقافي وتعدله .

المرأة ... أنموذج مثالي

لقد اعتدنا على اعتبار المرأة أنموذجا مثاليا جماليا ، فالفنان منذ القديم ، أي في العصر الحجري القديم رسم لنا امرأة جسدت بعض المفاهيم الجمالية ، ونحت لنا صيغة معينة لامرأة يراها كمثل أعلى له .

ولقد وجدت (فينوس) منذ عصور ماقبل التاريخ، وعرفها المصريون القدماء في وادي النيل ومثلوها ، وهكذا أوجد الحكام لكل شعب نماذج مثالية في العصور القديمة ، وتم تحوير في الوجه ، وتعديل في بعض الملامح وتجميل لبعض التقاطيع من أجل ذلك .

ولم تكن (فينوس دي ميلو) أو غيرها من آلهات الا شكلا مثاليا ، لاحياة فيه ، نمط معين من المقاييس الرياضية والهندسية ، وارتبطت هذه النماذج بفكرة الجمال التقليدية المثالية ، وهكذا وجدت (فينوس) و (نفرتيتي) و (ايزيس) و (عشتار) أو غيرهن من الملكات والالهات اللواتي يقدمن لنا امرأة من نوع ما ، وقد ابتكر لكل شعب نماذجه التي قد تختلف في التفاصيل لكنها تتفق في انها تقدم لنا المرأة على أنها النموذج النموذج المثالي .

ولقد نقل الفنان هذه الافكار التي رسخت وقدمها عبر تمثاله ولوحته ، ليعبر عن الاهداف التي وضعها الحكام ونشروها ، وهكذا اختلفت المقاييس بين آلهة وملك ، ولكن التحوير ظل موجودا لتقديم هذا النموذج



نموذج آخر من التصوير الهندي « للمرأة » .

وعلى الرغم من وجود محاولات مختلفة لاختراق هذه النماذج لتمثيل الحقيقة عن المرأة ، فان هذه المحاولات بقيت محدودة في عددها ، ولم تصل الينا ، ولم يرسخ وجودها واستمرار هذا الوجود الا الارث الثقافي المتنوع عبر العصور الذي اكد عليها ، وجعلها الشكل الاكمل للمرأة كما يتصورها المجتمع الانساني .

ويمكن ان نضيف الى ذلك المفهوم الجمالي بعض التصورات الاخرى التي تحفل بها القصص والاساطير والمأثورات ، التي اكدت لنا على ان دور المرأة هو مثل اعلى للخصب ورمز له ، وهي تحقق اكمل وجودها حين تكون الجمال او تكون المثل الاعلى الجنسي ، وقد تكون الامومة ، ولكن لانرى دورها الا رديفا للرجل ، ولانراها انسانة عاملة او كادحة الا فيما ندر .

ولقد استمر هذا التصور الذي اختلفت الحضارات في تقديمه ، ولكنها لم تختلف في جوهره ، حتى حين حل المثل الاعلى الديني محل النموذج المثالي القديم والاسطوري الذي اعطى لنا الشكل الجمالي للمرأة أقرب للمثالية منه للحياة ، واكد هذا المثل الاعلى على القيم الموروثة ، سواء كان ذلك في رسوم (الايقونات) الدينية ، او في اللوحات الجدارية ، او اللوحات الزيتية التي رسمت في اوربة في العصور الوسطى ، وفي عصر النهضة نفسه .

لقد أصبحت (العذراء) هي النموذج الجديد للجمال ، وللطهارة ، والامومة ، ولهذا رسمت بأكثر الاشكال جمالا ، وروحانية ، وتعبيرا ، في الشرق ، وبأكثر الاشكال مثالية في اوربة ، لايختلف في ذلك ما رسم في مصر في الفن القبطي ، او في الفن اليوناني او البيزنطي ، وحتى في كثير من النماذج التي انتشرت في كل مكان في العالم .

وعلى الرغم من الاختلاف في اشكال التعبير ، لكن النموذج الامثل للمرأة ظل كما هو ، الاكثر جمالا وتضحية ومثالية ، وحتى حين ابدع (روفائيل) في تصويره للعذراء ، فهو قد قدم لنا الجمال المثالي كما يتصوره عصره ، ومثله العليا ، لكنه ظل موزعا بين مفاهيم جمالية يونانية تقليدية ، ومفاهيم جمالية دينية

وأصبح هذا النموذج المثالي للمرأة مسيطرة على اللوحات الفنية عبر عصور كثيرة ، وبدأ ينمو الى جانبه المثل الاعلى المثالي للمرأة العادية لا العذراء ، وابدع الفنانون في تقديم هذه النماذج ... وهكذا نرى في (جيكوندا) ليوناردو دافنشي ، القيم الجمالية المثالية، والاخلاقية ، التي تجعل (الموناليزا) اكثر من امرأة عادية انها امرأة من نوع خاص ، وتمثل القيم الجمالية لعصره واعطاها ، واصبح هذا النموذج كغيره متعة بصرية للمتذوق لها دورها الاجتماعي في تثقيف الناس خلال عصور عديدة .

ولقد حظيت (الجيكوندا) بالاهتمام الكبير ،وذلك لانها تمثل القيم الفنية المبدعة ، وذلك يرجع الى عبقرية (ليوناردو) وقدرته على التعبير عن اجمل ابتسامة ، وعن أكثر النظرات قدرة على التأثير ، وعلي انها المعجزة التي تجمع الجمال والغموض ، الى آخر ماكتب عنها عبر العصور المختلفة ، وما قدمه المحللون الاجتماعيون والنفسيون والنقاد من كتابات حولها .

ولكن التساؤل هنا يكمن في شيء آخر تقدمه لنا هذه اللوحة ، انها تقدم لنا امرأة من نوع ما ، وهذه المراة قد اصبحت نموذجا جماليا لعصر (ليوناردو) وما بعده ، فهل اختلف هذا التصور للمراة في هذه عما قدمه لنا التراث الانساني من نماذج أخرى ؟!

لاشك في ان (ليوناردو) لم يقدم لنا أي تصور جديد يختلف عما سبقه من الفن التقليدي ،باستثناء انه رسم امراة عادية ولم يرسم عذراء او الهة ، لكنه حول المرأة العادية الى نموذج ، ولهذا قدم لنا مفهوما مثاليا عن المرأة ينضاف الى المفاهيم السابقة عليه .

بل يمكن ان نقول بأن هذا النموذج المثالي يكاد يكون بعيدا عن الحقيقة بعد اي نموذج اخر ، وذلك لانه لم يربط المرأة بالواقع كما يجب ولم ينزل الى الحياة ليقدمها على انها فلاحة كادحة او انسانة بل قدمها محورة مثالية .

ولقد حاول الفنانون التشكيليون الاخرون بعده ان يحطموا هذا النموذج ، وخصوصا اولئك الذين ادركوا الفرق بين المرأة – كنموذج والمرأة كواقع .

ونحن نرى في كثير من الرسوم والمحفورات ، ذلك البحث المتواصل والدائب لتحرير الفن من نزعاته المثالية ، حتى يقدم الفنان لنا المراة واقعية ، ولقد اسهمت التطورات المختلفة التي مرت على المجتمعات، والافكار القومية في تطوير النظرة ، والاتجاه بالفن الى استقاء مصادره من الحياة ، ومن الوجوه المختلفة الواقعية الموجودة ، حتى تخلص الفن من المثالية ، واصبح على صلة حقيقية بالحياة .

وهكذا بدأ يبتعد عن التصوير المثالي للمرأة **وخصوصا العذراء التي تحولت الى فلاحة ايطالية عند (كارافاجيو) والى امرأة عادية عند (رمبرانت) ، ودخلت وجوه الناس البسطاء في اللوحات عند (بروغل) و (بوش) ونحن بذلك في بعض تجارب (غويا) وخصوصا لوحاته السوداء ، ونرى المثل الاعلى للجمال عند (فرانزهالس) يتطور ليصبح تجسيدالامرأة بوهيمية ، يبتعد عن الجمال المثالي بكل اشكاله .**

وهذا مانراه في رسوم الايقونات ، التي كانت مثالية وروحانية بعيدة عن الحياة ، لكنها تحولت مع الزمن وعلى يد عدد من الفنانين لتمثل لنا العائلة المقدسة اقرب للواقع ، بل ان التأثيرات القومية لعبت دورها



مولد فينوس .... ولادة الجمال



واحة الفيوم ... نموذج جمالي مختلف

في تطوير مفاهيم خاصة للايقونة تختلف الملامح فيها وتتعدل حسب مكان وجود الفنان ، والجمهور الذي تقدم له .

ولاشك في ان الفنان التشكيلي اراد ان يعدل تلك النظرة المثالية بالتدريج ، ويطورها ، هذا مانراه في كثير من التجارب التي استمرت خلال عدة قرون تحاول ان تحرر الفن من قيوده المثالية البعيدة عن الحياة ، ولكن ذلك كله ، لم يستطيع ان يصل الى قلب المفاهيم العميقة الجذور ، والشديدة التأثير على الناس ، اذ مازالت الاغلبية العظمى تنظر للمرأة على انها رمز جمالي أقرب الى (فينوس) و (الجيكوندا) و (العذراء) ، رغم كل محاولات (كوربيه) لتقديم الوجه الآخر للمرأة ، الاكثر بعدا عن المثالية والاكثر شذوذا ، ورغم كل محاولات الفن في القرن التاسع عشر للتخلص من النماذج المثالية المسيطرة والمتغلغلة .

وحين جاء (القرن العشرون) قدم لنا هذا القرن ، أكثر الحركات الفنية تمردا على الصيغ الجمالية الموروثة ، والنماذج التقليدية التي تمثل المرأة ، فقد شن الفنانون هجوما على (فينوس) و (الجيكوندا) وعلى جميع النماذج التي تصور المرأة بلا حياة ، وبجمالية لاعلاقة لها بالواقع حتى يفسحوا المجال أمام رؤية جديدة للمرأة .

وفي الحقيقة أصبح الهجوم على النماذج المثالية أكثر عنفا وتطرفا مما عرفناه في القرن التاسع عشر ، هذا القرن الذي قدم لنا فنانوه نساء مختلفات تماما عما عرفه تاريخ الفن التقليدي ، نراهن في وجوه (فان غوغ) و (غوغان) و (لوتريك) و (جيمس انسور) وغيرهم من الفنانين .

ويمكن أن نسوق الامثلة العديدة التي تساعدنا على توضيح الفكرة ، لكن أبلغ هجوم نراه هو ماتحقق في بداية القرن ، حين رسم (بيكاسو) لوحته الشهيرة (فتيات دافينيون) ، اذ رسم النساء كما شاهدهم في أحد أحياء المدينة الاسبانية ، انهن من المومسات اللواتي يعانن الشقاء والتعاسة ، وتجلت على وجوههن بشاعة غير عادية ، ولم يجد (بيكاسو) شكلا يلائم ماكان يبحث عنه للتعبير عن فكرته ، الا في الاقنعة الزنجية فاستخدمها ، وهكذا عالج موضوعات مختلفة ، تختلف عن الموضوعات التقليدية ، وقدم لنا النساء على نمط جديد ، لا نستطيع الا ان نقول عنه بأنه نموذج بشع بكل معنى الكلمة .

وزادت حدة هذا الهجوم على التصورات المثالية للمرأة ، وخصوصا بعد ان بدأت النماذج المثالية كالجيكوندا تصبح رمزا للدعاية يستغل نطاق واسع مثله مثل (فينوس) ، وحين بدأ المجتمع يؤكد على هذه النماذج ويستفيد من وجودها بعض المستغلين ،



ميكلانجلو ... قدم لنا تصوراً خاصاً للجمال الانثوي اليوناني



تمثال آخر يقدم لنا نموذجاً للجمال الانثوي

فاصبحت نموذجا للمجتمع الاستهلاكي .

لقد شن (السيرياليون) و (الدادائيون) حملة كبيرة على الجيكوندا وارادوا من هذه الحملة ان يحطموا هذا النموذج الجمالي ، لهذا رسمها أحدهم بوجه (ستالين) ، ورسمها آخر كعجوز شمطاء بشعة ، وآخر صورها ضاحكة ، وضخموا وجهها ، او شوهوا نظرتها وابتسامتها ، واستخدمت سلبية الصورة عند المصورين الفوتوغرافيين لتمثيلها ، وتحولت الى وجه (كلب) او صورت ضمن حذاء ، أو استبدل وجهها بوجه فرنانديل الممثل الهذلي المعروف .

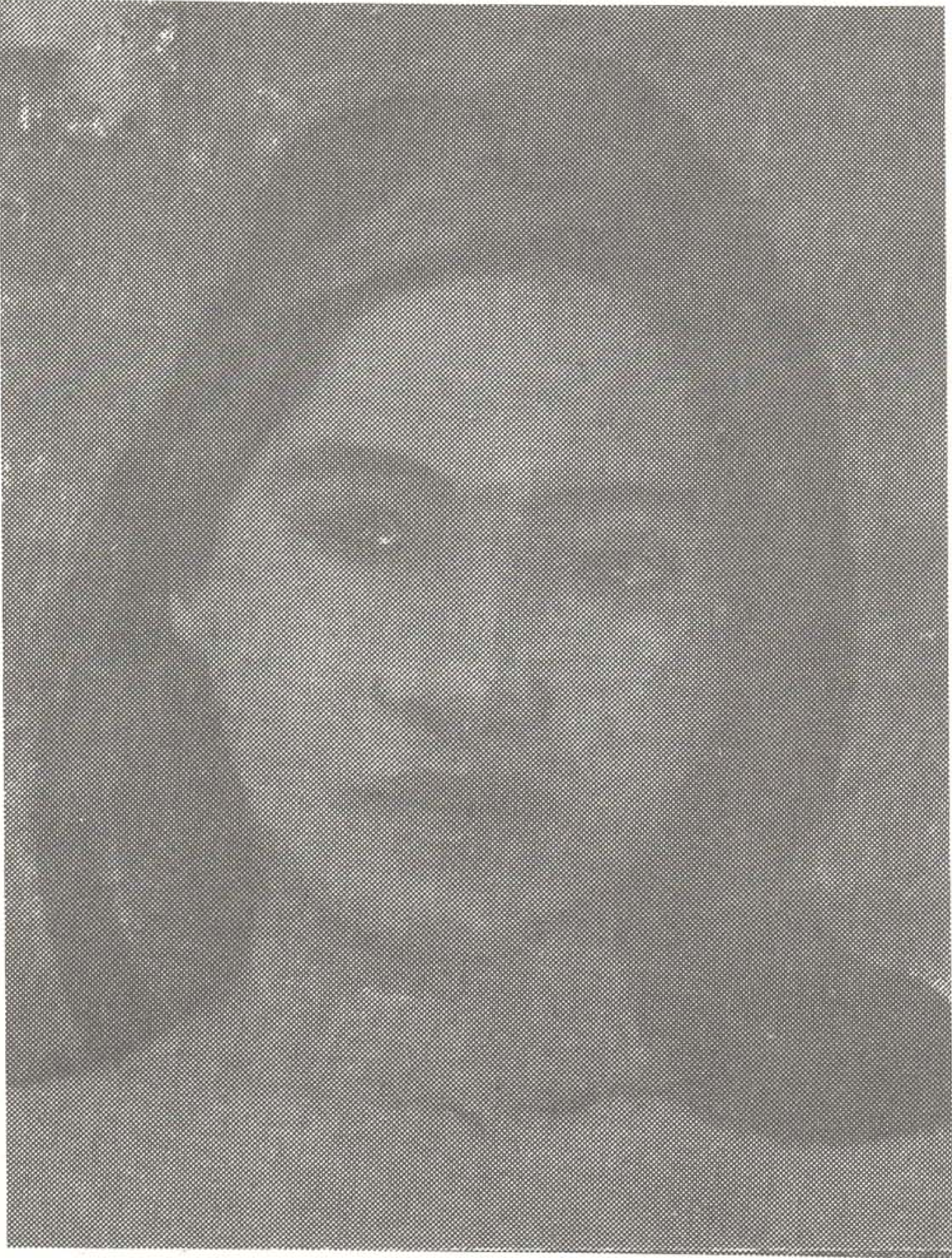
ومن الواضح أن ذلك الهجوم قد حقق اغراضه ، حين أفسح هذا المجال لصيغة فنية جديدة تتخلى عن المثالية، وتحققت عملية ربط الفن بموضوعات معاصرة، واستخدم أساليب جديدة مختلفة كما اسهم في رسوخ مفاهيم جديدة جمالية بعيدة عن المثالية ، وبالتالي بدأ الوعي ينتشر عند عدد كبير من الفنانين بأهمية الانسان الذي يعيش والمرأة التي تكدح ، كما افسح المجال أمام بروز وعي جديد حل محل الصيغ التقليدية مما يؤكد لنا أن هذا القرن كان القرن الاكثر قدرة على اكتشاف دور المرأة ككادحة ، وانسانة ، لا كنموذج مثالي ، وبالتالي أسهم ذلك في تطوير النظرة الى قبولها كمبدعة ، ولهذا فان اكثر النساء الفنانات اللائي برزن في هذا القرن قد اقترن ابداعهن بمساعدة من الفنانين اللذين كانوا أكثر قدرة من غيرهم على مساعدة الفنانات لشق طريقهن الصعبة ، رغم ان الكثير من المجتمعات مازالت تضع القيود امام ذلك .

كما ان بروز الحركات اليسارية والتقليدية ووصول نساء الى مراكز قيادية ، قد ساعد على تطوير النظرة للمرأة المبدعة وخصوصا في المجتمعات الاشتراكية التي يلاحظ ان التصور للمرأة وفهم دورها كمنتجة ومبدعة قد تجاوز الظروف التي تعاني منها كثير من البلدان .

ولكن ... مازالت وضعية المرأة كفنانة في جميع المجتمعات يحتاج الى رعاية ، والى تطور سواء من حيث تأمين المناخ اللازم للعمل او المستلزمات المادية للتفرغ للانتاج ، كما ان اسلوب تمثيلها من قبل الفنانين يحتاج ايضا الى تطوير من اجل تعديل ارث اجتماعي وثقافي كبير مازالا يتصورا المرأة على نمط معين، وهي ان حققت تطورا كبيرا في مجال دخولها مجال الابداع، لكن مازال نظرة الفنان اليها تحتاج الى تعديل كبير .



الجيوكندة ... النموذج المعروف للجمال



الجمال الجديد الذي قدمه عوغان

٢

فنّانات عربيّات

خليل صفية

عندما نتحدث عن تجارب المرأة في الفن التشكيلي العربي المعاصر، فهذا لايعني اننا نبحث في حركة تشكيلية نسائية، لها خصائصها التي تميزها عن أعمال الفنانين، وكل محاولة نقدية للفصل بين « فن » المرأة، و « فن » الرجل – ان صح التعبير – لابد أ ن تقود الى الفشل، فقد أثبتت تجارب المرأة في حركتنا التشكيلية العربية المعاصرة وعبر اكثر من نصف قرن انها لا تقل فاعلية وأهمية وحضورا عن تجارب الرجل، وثمة ابداعات تشكيلية للمرأة العربية توزعت على المراحل المختلفة التي مرت بها الحركة الفنية، وساهمت في تأسيس وتطوير هذه الحركة منذ الاربعينات الى يومنا هذا، وجاءت متفقة في هواجسها وجمالياتها واشكالها التعبيرية لابداعات الفنانين، ومن هذا المنطلق النقدي يكون الحديث ليس عن « حركة تشكيلية نسائية »، بل عن تجارب فنية أنجزتها المرأة ضمن الحركة الفنيه

ولابد من التنوية باننا لانسعى الى الاحاطة بكل ماظهر من تجارب، لكن سنحاول البحث في الرائدة والمتميزة منها، ففي مطلع الحركة الفنية العربية المعاصرة. ظهرت مجموعة من الفنانات الرائدات أمثال « **تحية حليم – جاذبية سري – مديحة عمر – تمام الاكحل – نزيهة سليم – فاطمة بوسورة ..** » وفي المرحلة الثانية برزت تجارب « **جمانة الحسيني – ليلى نصير – سعاد العطار – منى السعودي – عبلة العزاوي – اسماء فيومي – ليلى العطار – موضى الحجي – شلبية ابراهيم – سهام السعودي – هند زلفة – راجحة القدسي – ليلى الشوا – لطيفة التجاني – روضة شقير – ناهلة الطيب – جوليانا ساروفيم – ختام بنيان – حياة بوطيبة – سمية صبيح ..** ». وساهمت هذه الاسماء في تأسيس الجمعيات الفنية، وكان لها دورها في الاتجاهات التشكيلية المختلفة التي ظهرت على الساحة الفنية، ومع تطور الحركة الفنية وظهور جيل الشباب اصبح عدد الفنانات كبيرا، ففي تجمع فني عربي واحد « نقابة الفنون الجميلة في سورية – مثلا – » هناك اكثر من ثلاثين فنانة عاملة خريجة كليات ومعاهد الفن، وهكذا نجد ان التجارب الفنية للمرأة قد بدأت مع بداية الحركة الفنية ومثلت الى جانب تجارب الرجل المراحل المختلفة التي مرت بها هذه الحركة، ولعل الحديث بشيء من التفصيل عن نماذج تعود الى فترات زمنة مختلفة يكشف لنا الدور الهام الذي مارسته الفنانة العربية في تأسيس وتطوير وتأصيل الفن العربي المعاصر.

الرائدات
ومرحلة التأسيس

تشكل تجارب « **جاذبية سري - تحية حليم - مديحة عمر - نزيهة سليم - فاطمة بوسوره - تمام الاكحل** » جانبا ابداعيا متميزا في مرحلة التأسيس في الحركة الفنية العربية المعاصرة ، ولعل استمرارية الانجاز عبر الوعي الاجتماعي والقومي ، والبحث عن صيغ محلية قد اعطت هذه التجارب اهمية خاصة تتجاوز في اساليبها الصيغ التقليدية الاوربية التي سادت الفن في مرحلة الرواد الاوائل ، وكانت هذه التجارب في مرحلتها تمثل الطليعة الواعية من حيث البحث عن جماليات وعناصر محلية شعبية وتراثية قادرة على الحياة من جديد ضمن اطار معاصر ، يأخذ من الغرب ما يتلاءم مع الواقع وينهل من التراث ما يجعله يتميز بروح محلية اصيلة ، ففي منتصف الاربعينات من هذا القرن كانت « **مديحة عمر** » تبحث في امكانية استخدام الكتابة العربية كقيم تشكيلية وتعبيرية حديثة ، وقد توجت بحثها في معرض هام اقيم العام ١٩٤٨ ، كما القت في ذلك العام محاضرة حول الخط العربي ودوره في الفن التشكيلي .

ان بحثها التشكيلي في الخط العربي كتنظير « المحاضرة » ، وانجاز فني « المعرض » وفي مرحلة الاربعينات بالتحديد يعني الكثير بالنسبة لنا ، ذلك ان تلك المرحلة « الاربعينات » في تاريخ الحركة التشكيلية العربية كانت تعاني من انتشار الصيغ الفنية الاوربية « التقليدية » على اوسع نطاق ، ولم تكن مسألة الاصالة مطروحة في الفن على صعيد اشكال التعبير ، وذلك على الرغم من ظهور الوعي الوطني والقومي الذي تمثل في الثورات والحركات السياسية والادبية والفنية العربية ، وصحيح ان الوعي القومي في فن الاربعينات قد برز من خلال الموضوعات القومية التاريخية ، الا ان الترجمة التشكيلية لهذا الوعي تحققت عبر الصيغ الفنية الاوربية ، ونادرة هي التجارب التي بحثت عن صيغة فنية عربية .

ضمن تلك المرحلة انفردت تجربة « مديحة عمر » في استلهامها العناصر التراثية ، وفي محاولاتها المتنوعة للبحث عن صيغة فنية عربية معاصرة ، لها جذورها القومية وروحها المعاصرة ، وبهذه التجربة لاتعتبر رائدة من رواد الفن العربي المعاصر فحسب ، بل تعتبر الفنانة الاصيلة في مرحلتها ، ولاشك في ان هذه التجربة قد فتحت الباب على مصراعيه لمرحلة جديدة تحققت فيها الاصالة بشكل متميز .



جاذبية سري ... من الرائدات في مجال الفن التشكيلي للمرأة .



أمومة للفنانة .. أنجي افلاطون



عائلة للفنانة جاذبية سري



امرأة وقط ... تحية حليم

وقد تطورت تجربة « مديحة » باتجاه شاعري يعتمد أساسا ليونة الخط ، الليونة المستوحاة من الكتابات النسخية والزخارف النباتية في تراثنا الفني العربي ، ووصلت الى مرحلة قامت فيها بتجريد الكتابة من صورها وقواعدها ومعناها الادبي ، ومعالجتها من جديد بتكوينات حديثة تتجاوز فيها المساحة الهندسية مع « الخط » و « البقعة اللونية العضوية » وبشيء من الرقة والعفوية في التعبير الفني .

وتظهر **« جاذبية سري »** حاملة رؤية متطورة ، تبحث في علاقة الفن بالواقع عبر ابعاده الاجتماعية والقومية ، وتقوم بترجمتها بصيغ تعبيرية حديثة ، تفيد من الفنون الشعبية بفلسفتها وجمالياتها ، وتطرح على بساط البحث اهمية الموضوع الاجتماعي والسياسي ، وتربط فنها بحياة الريف ومشكلاته وجمالياته .. وقد وصلت « جاذبية » الى شهرة تجاوزت حدود الوطن العربي ، واقامت اكثر من معرض فردي في عواصم العالم ، ويمكن ان نذكر معرضها في باريس الذي خصصت مبيعانه لدعم القضية الفلسطينية ، وقد مرت تجربتها بمراحل مختلفة طرحت خلالها أكثر من صيغة للتعبير ، لكن ثمة وحدة على صعيد الرؤية التي تنشد المضمون الواقعي بأبعاده الاجتماعية والقومية ، كما كتبت بعض المقالات الفنية التي تكشف لنا الى جانب أعمالها عن مدى الوعي الاجتماعي الذى تمتعت به في تلك المرحلة من تاريخ الحركة التشكيلية العربية المعاصرة . ففي مقال لها تحت عنوان « المفهوم الجديد لفن التصوير » نشر عام ١٩٥٦ كتبت مايلي :

« الخلق الفني عمل خاص يتمتع باسمى صفات العمل الرائع ويرتكز مجموع العمل الانساني الجاهد في تطوير الطبيعة ، فالفن يعرض اسمى صور الانسان ، ويعبر ـ أيضا ـ عن العذاب والنضال والثورات » وبهذا الوعي للفن ووظائفة الاجتماعية والايديولوجية كانت « جاذبية » تفكر ، وفي مرحلة لم تكن فيها المسألة الاجتماعية مطروحة بذلك الوعي . ثم تضيف : **« يتمتع الفن بأعلى درجة من القوة ، ويغوص في أعماق الحياة ليحمل هذه الاعماق الى النور ، ويهبها لها شكلا ، لهذا لا نستطيع ان نفصل الفن عن المجتمع الانساني ، لانه يستمد منه مادته وقوامه ، والفنان يبذل جهده ليعبر لنا عن جميع العلاقات الاجتماعية الموجودة ، بل والعلاقات الجديدة التي تتكون أثناء نمو القوى المنتجة، ويهمنا ان نعلم ان الفنان المبدع كائن حر ، ولكنه لا يستطيع بقرار من حريته ان يوقف الشروط التاريخية التي في عصره ، وحاجات الجماهير ، والطبقات الموجودة ، ومستوى النمو التطوري الاقتصادي والاجتماعي .. »** وقد عملت على ترجمة هذا الموقف تشكيليا في كل ماطرحته من أساليب وموضوعات . وبذلك تكون رائدة حقيقية من رواد الفن العربي المعاصر .

« ويمكن ان نميز في انتاج جاذبية سري الاول عام ١٩٥٩ بين لوحات شعبية ، تتضمن مجرد التقاط المشاهد من الحياة اليومية لابناء الشعب وبين لوحات شعبية تتضمن (قضايا اجتماعية) وقد كانت هذه اللوحات الاخيرة هي التي لفتت الانظار الى جاذبية

سري وميزتها في مجرى الحركة الفنية المعاصرة . ولوحات جاذبية سري عندما تحكي عن الاوضاع الاجتماعية لاتحكي عنها حكاية من لا يكترث بل حكاية من اتخذ موقفا . فان خطوطها والوانها وتكويناتها لم تكن قط مقصودة لذاتها من أجل تشييد لوحات تروق للباحثين عن المتعةفي الفن .بل انوراء الالوان والاشكال في لوحاتها على الدوام قضية لا تكتفي بعرضها بل وتتخذ منها موقفا . ان الشيء المحقق لمن يتابع انتاج جاذبية سري هو ان هذه الفنانة ـ وهذه نقطة فخار لها ـ قد استطاعت أن تجعل الموضوع الاجتماعي محور فنها تدلي من خلاله برأيها الشخصي بشجاعة ونبل » (١) .

وفي ذلك المرحلة تبرز تجربة « تحية حليم »الفنانة التي تميزت في تمثلها للمسألة الاجتماعية بجوانبها المختلفة ، الجمالية ، والتراثية ، والانسانية ، متخذة من عنصر المرأة الشعبية والاشياء التي تحيط بها وسيلة للتعبير الانساني بروح محلية ، ومعتمدة الواقعية كرؤية تحققت بصيغة متطورة بعيدا عن المظاهر الخارجية والاطر الجاهزة ... صيغة منفتحة على التراث المحلي وليست بمعزل عن روح العصر ومعطياته الحديثة .

وضمن معطيات البيئة بامتدادها الشعبي وعمقها التراثي نذكر تجربة « **نزيهة سليم** » كرائدة من رواد الفن الذي ارتبط بعلاقة وثيقة بتراثنا العربي .

في البداية تناولت « نزيهة » موضوعاتها منالحياة الشعبية بصيغة واقعية تنزع الى الاهتمام بتسجيل المظاهر الواقعية الخارجية للاشياء والانسان الا ان هذه الجمالية « محاكاة الواقع الاجتماعي » كانت تمثل مرحلة من تجربة الفنانة ، مرحلة اعطتها البعد الاكاديمي ، ومن ثم تجاوزتها الى آفاق اكثر رحابة وعمقا ، ولعل اهتماماتها بالفولكلور الشعبي كانت عاملا حاسما في التحولات التي تمت في تجربتها كرؤية واسلوب للتعبير ، فالجمالية لم تعد للواقع ، واهمية الموضوع ليست في طبيعة بحد ذاتها ، او في مظهره الخارجي ، بل في تلك العلاقات والمضامين الانسانية التي يطرحها الفنان عبر موقفه من موضوعات واقعه باشكال جديدة .

وهنا تكمن اهمية تجربة « نزيهة » ومحاولاتها ربط ماهو معاصر بما هو تراثي من أجل اغناء الواقع « الجديد » الفني ..

ان موضوعات « نزيهة سليم » المستقاة من البيئة تمثل بتنويعاتها بانوراما الحياة الشعبية . فقد رسمت مختلف جوانب الحياة ودخلت بيوت الناس في الاحياء الشعبية لترصد افراحهم واتراحهم وتصور مظاهر العمل ، وقد برزت المرأة الشعبية بشكل خاص كدافع للتعبير وكموضوع العمل الفني . ولم تعزل الانسان

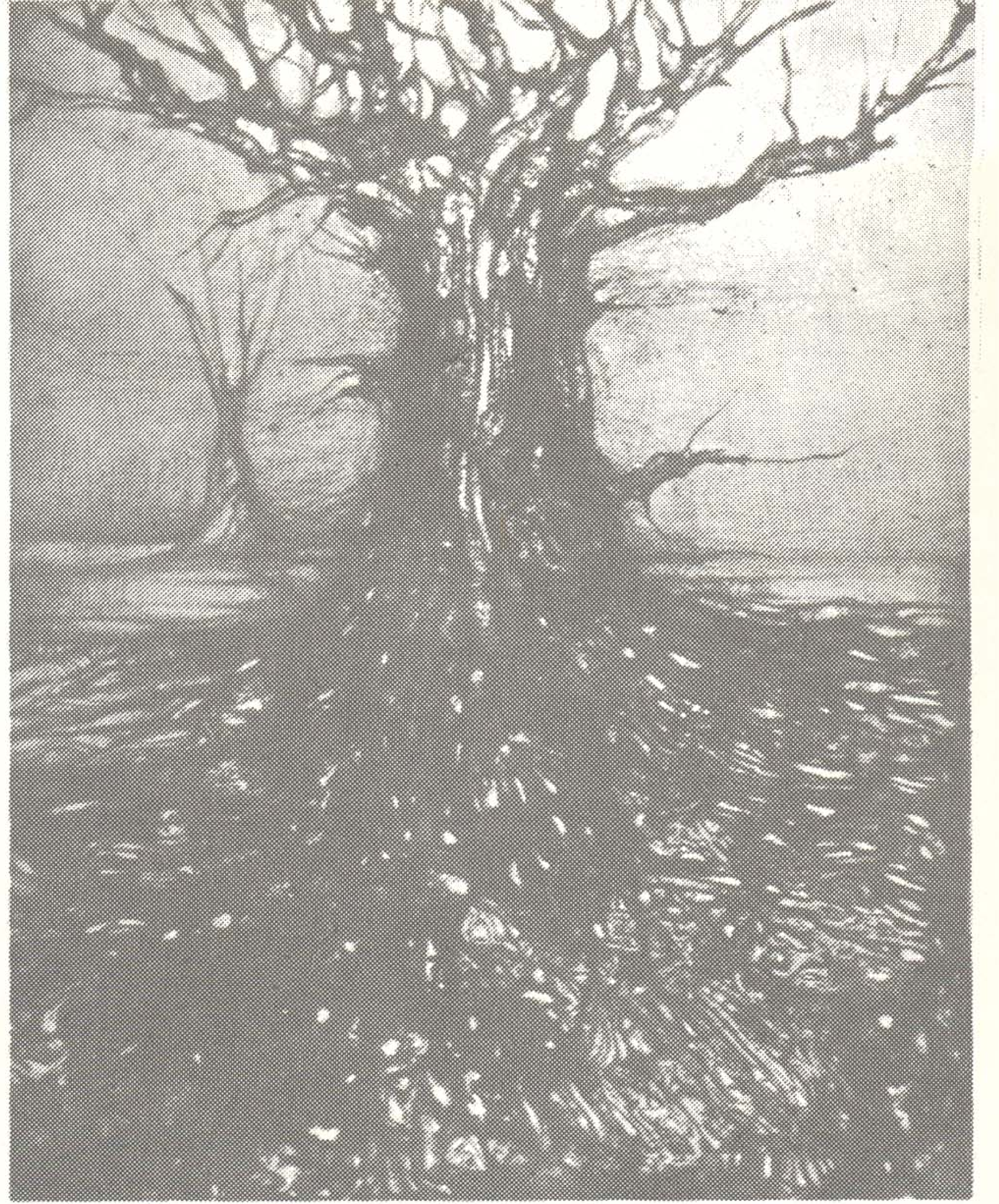


نزيهة سليم تصور الحياة الشعبية



سهام السعودي ... الجيل الثاني

(١) العين العاشقة : تأليف : د. نعيم عطية .



سعاد العطار ... والربط بين المرأة والشجرة .



وجه امرأة للفنانة ليلى نصير .

الشعبي عن جمالياته ، فجمعت بين الانسان والعمارة الشعبية في اجواء تصويرية مشبعة بالحس الزخرفي الشعبي المتميز ، ففي لوحة « خياط اللحاف » قدمت العامل بثوبه الشعبي وكوفيته على خلفية زخرفية وركزت في تعبيرها الاجتماعي على الوجه « وجه خياط اللحاف » الذي حورته بما يتلاءم مع البعد النفسي الداخلي والاجتماعي . وفي لوحة « سمر النساء » صاغت العالم الجميل بحس مأساوي نتمثله في تعابير الوجوه وحركات الاجسام وفي اعمال اخرى تنطلق من لصياغة مختلف الحالات الاجتماعية مؤكدة مرة ثانية على الشفافية والروعة والجمالية اللونية والخطية كمدخل للمضمون الانساني . ومن الجدير بالذكر ان « نزيهة سليم » قد درست الفن في « البوزار » باريس في الاربعينات من هذا القرن ولعلها اول فنانة عربية تسافر الى اوربا لدراسة الفن في المرحلة من عمر الحركة الفنية . ثم تظهر « **بايا** » الفنانة الواقعية التي استخدمت المنمنمات كخليفة لعناصرها الواقعية المعاصرة والمستقاة من الحياة الشعبية بجمالياتها المختلفة ، وقد تنوعت اساليب التعبير في تجربة هذه الفنانة الرائدة ، لكن ظلت واقعيتها أكثر اثارة وحضورا في مسيرتها الفنية ، كما ركزت على المرأة في لوحاتها ، كعنصر تعبيري ، وبالتحديد المرأة الريفية بلباسها الشعبي المتميز ـ وقامت بتحديد عناصرها الانسانية وزخارفها بخط خارجي واضح ودقيق ، وقد حافظت على مضامينها الانسانية في كل ماطرحته من اساليب للتعبير . في تجربتها الواقعية كما في اعمالها التجريدية ، وهكذا نجد أننا أمام فنانة تريد المضمون الاجتماعي بالبيئة المحلية . .

وثمة تجربة رائدة لفنانة شعبية هي الفنانة **فاطمة بنت جوسوره** التي انطلقت من الادوات المستخدمة في حياتنا اليومية وعملت على رسمها وتلوينها وزخرفتها بحس بدائي متميز ، وعبر هذا الحس جمعت بمنتهى الانسجام بين العناصر التشخيصية البدائية وبين الزخارف الهندسية والنباتية . وفي مطلع الخمسينات تبرز تجربة الفنانة **تمام الاكحل** في تناولها بالتعبير الفني القضية الفلسطينية من جوانبها المختلفة ، الاجتماعية والسياسية والحضارية ، فثمة اعمال لهذه الفنانة عبرت عبر موضوعات النكبة والتشرد ، عن مرحلة الخمسينات ، وبصيغ واقعية تنشد رصد الجوانب المأساوية وتقديمها عبر الانفعالات والعواطف **ومع انطلاقة الثورة الفلسطينية انتقلت « تمام الاكحل » من** تسجيل مظاهر النكبة والتشرد الى التعبير عن **الثورة** ، مستخدمة المرأة الفلسطينية كرمز من رموز

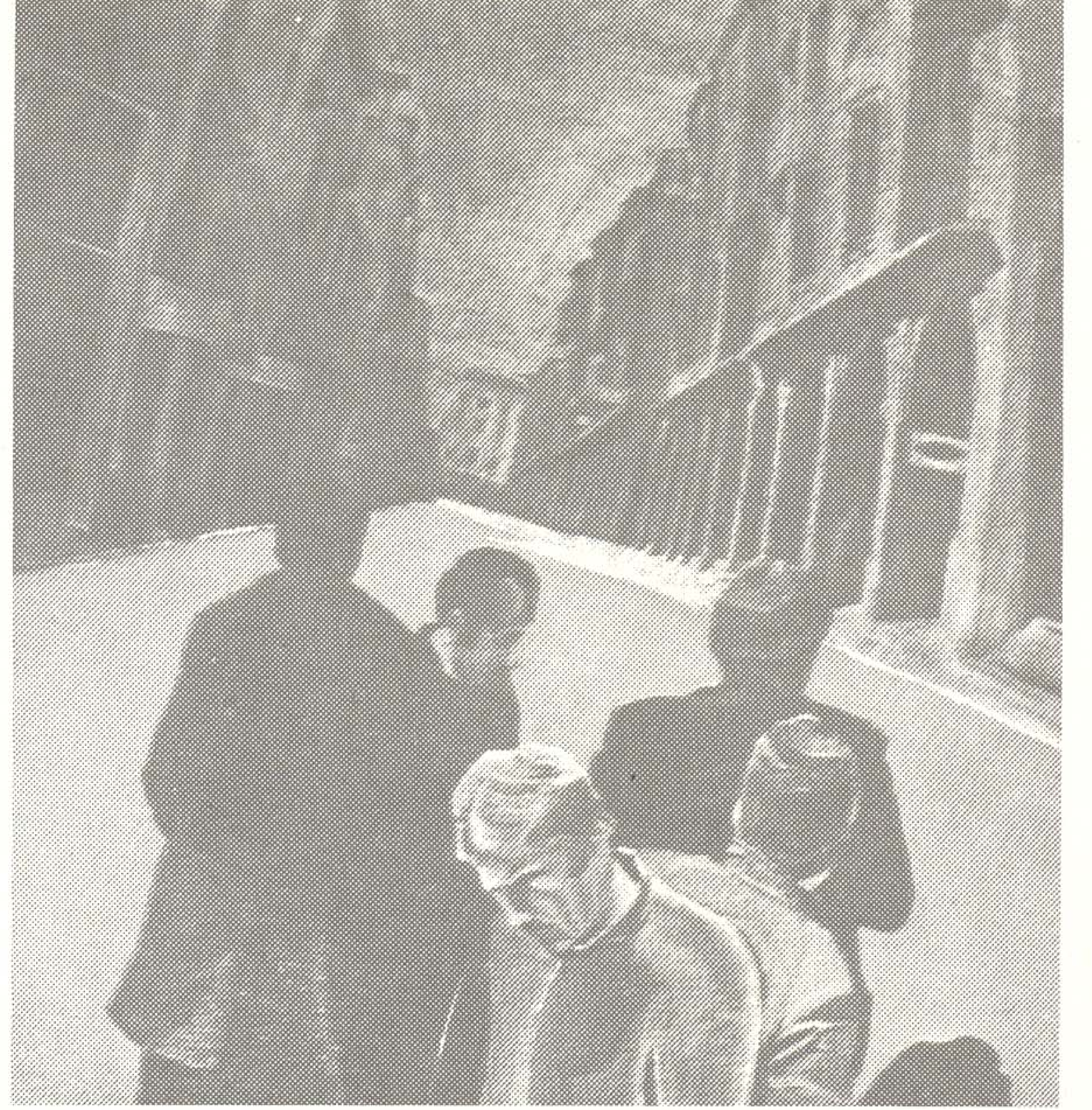
المقاومة ، ولعل التطور الهام في تجربتها يكمن في تركيزها على الابعاد الحضارية للقضية الفلسطينية ، وذلك من خلال استخدامها الجماليات والعناصر التراثية « المتحفية » والشعبية « الحية » استخداما معاصرا ، كما في سلسلة لوحات بعنوان « عرس فلسطيني » وهذه المجموعة تمثل جانبا متميزا في تجربتها حول تأصيل العمل الفني وربطه بجذور التراثية العربية الفلسطينية .. ومن الجدير بالذكر ان اهتماماتها التراثية ليست نتيجة استلاب ثقافي غربي كما في بعض التجارب الفنية العربية المعاصرة وانما هي نتيجة لمحاولاتها المتنوعة تأكيد الهوية العربية الفلسطينية حضاريا وتاريخيا .. وبهذا المعنى ارادت ان تقول ان الجمالية الشعبية الفلسطينية المعاصرة التي نتمثلها في العادات والتقاليد ، في الازياء والزخارف والحكايات والامثال الشعبية وغيرها هي استمرارية لتراث الاجداد على ارض فلسطين العربية . ولاشك في أن التحولات التي تمت في تجربتها الفنية منذ مطلع الخمسينات الى الثمانيات هي نتيجة للتطورات والتغيرات التي مرت بها القضية الفلسطينية التي تعتبر بأبعادها المختلفة القاسم المشترك لموضوعاتها ومضامينها وعناصرها التعبيرية والتشكيلية ...

ان انجازات « اتمام الاكحل وتحية حليم وجاذبية سري ومديحة عمر ونزيهة سليم وبايا وفاطمة بوسوره ... » قد ساهمت بلا شك الى جانب انجازات الفنانين في وضع اللبنات الاولى للحركة الفنية العربية المعاصرة على اختلاف اتجاهاتها واساليبها .. ومثل هذه الانجازات جديرة بالدراسة والبحث والاهتمام فقد كانت طليعية في مرحلتها « الاربعينات والخمسينات » ..

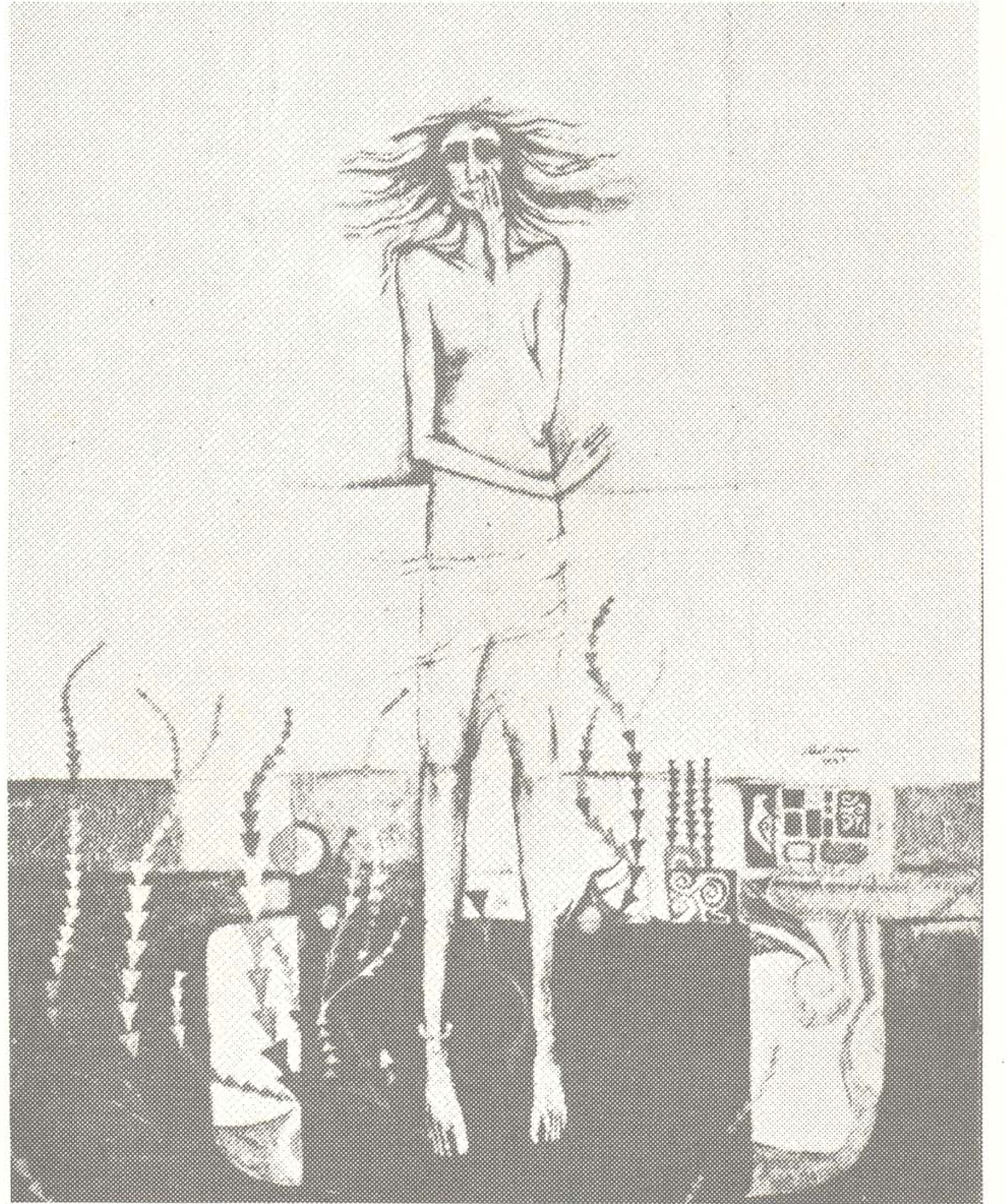
الجيل الثاني

وتشعب الاتجاهات

تمثل فترة الستينات المرحلة الهامة في تطور الحركة التشكيلية العربية المعاصرة ، ففي هذه المرحلة ظهرت معظم المعاهد والاكاديميات الفنية العربية كما عاد عشرات الفنانين من الخارج بعد دراستهم الفنية في مختلف عواصم العالم ، ومع تطور الوعي الوطني و القومي، ونحو الثقافة الوطنية والقومية . بدأ الفن يأخذ دوره كسلاح حضاري. ووجه من الوجوه الثقافية المتميزة ، وفي هذه المرحلة تنوعت وتطورت مختلف التقنيات الفنية ، ولم يعد الفن حكرا على تقنية التصوير



تجربة الواقعية الجديدة للفنانة سيتا مانوكيان التي قدمت تجارب هامة في المرحلة الراهنة



سعاد العطار ... واستخدام الرموز للتعبير عن الموضوعات النسائية .



عبلة العزاوي ... استخدمت الخزف وطورت اسلوباً خاصاً بها يعتمد على عناصر من الطبيعة ودمجتها بالتشكيل المعاصر.



الفنانة بنايا :

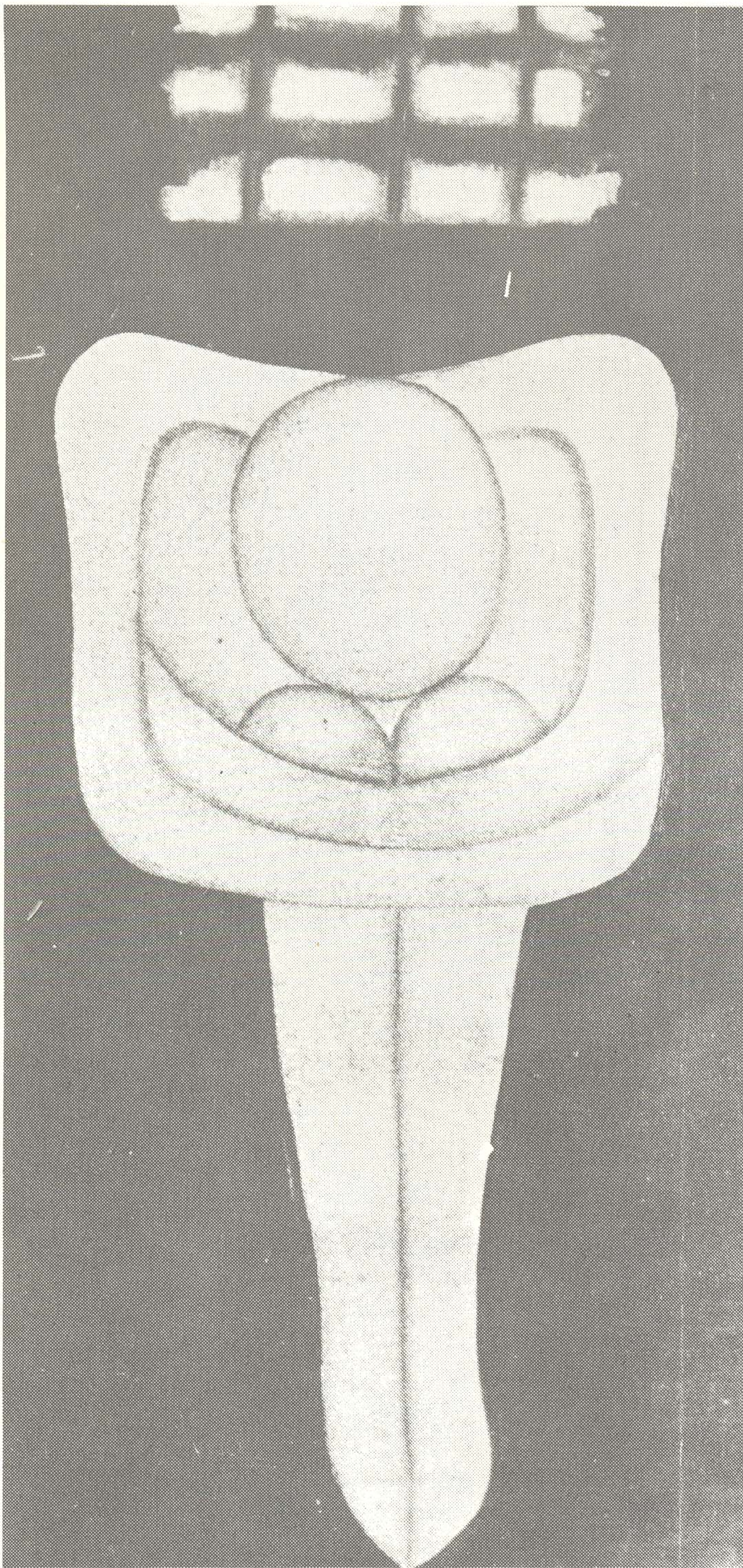
فبرز النحت والخزف والحفر والملصق ،وخاضت المراة غمار هذه التقنيات فدرست النحت والخزف والحفر وأبدعت محققة في ذللك حضورها الاصيل الى جانب تجارب الرجل وسنتحدث عن التجارب المتميزة في تلك المرحلة . وعلى سبيل المثال لاالحصر نذكر في مجال الحفر « **لطيفة التجاني ـ ختام بنيان** » وفي النحت « **منى السعودي ـ روضة شقير** » وفي الخزف « **عبلة العزاوي ـ سهام السعودي** » .

لقد توزعت اهتمامات « **لطيفة التجاني** » على أكثر من تقنية الا أنها حققت حضورا متميزا في تقنية الحفر التي طرحتها بكثير من الرقة والشفافية مع التأكيد على المحتوى الانساني والموقف من الواقع ، وقد مرت تجربتها بمراحل عدة الى ان وصلت الى شخصية متميزة في الحفر وبأسلوب خاص ثم بوشائج واقعية وتعبيرية وتجريدية ورمزية ، بحوار شاق بين العضوي والهندسي . ومن جهة أخرى برزت في كقيم غرافيكية معاصرة وعلى الرغم من الاتجاه العقلاني الذي تصر عليه « لطيفة » الا أننا نلمس عفوية في معالجة المساحة الواحدة لاالتكوين العام الذي يعتمد بالفعل البناء الهندسي العقلاني وحول هذه المسألة تقول : « **القضية ليست في أن يعمل الفنان التشكيلي على نمط تجريدي ، هندسي ، أو تشخيصي ، لكن أن يعمل في حالة وعي مطلق بموقفه المبدئي تجاه الانسان والعالم .** »

ولعل محاولة البحث في مختلف تقنياتها والمراحل الفنية التي مرت بها تكشف عن حقيقة مفادها .. ان « لطيفة » في واقعيتها لم تتعامل مع المظهر الخارجي للانسان والاشياء ، بل عملت على تحوير الواقع دون أن تنفيه وفي أعمالها التجريدية لم تغرق في تجريدية خالصة أو جمالية مجردة من أي محتوى انساني ، وانما سعت الى تعميق مضامينها ، واقعها الفني الجديد المشبع بالشاعرية والغنائية والذي لا يخلو من حس مأساوي نراه في الانسان والاشياء معا .

عبلة العزاوي :

وعلى صعيد تقنية الخزف نذكر تجربة أصيلة للفنانة **عبلة العزاوي** خريجة معهد بوج الوطني للفنون الجميلة في فرنسا ، والتي تعتبر من رواد الخزف في الفن العربي المعاصر .. وقد اتخذت « **عبلة** » من الجماليات الشعبية مادة حية للبحث عن حياة جديدة وحديثة للخزف ، فاستمدت الوانها وعناصرها من الحياة الشعبية وادخلت الزخارف والكتابات بشكل عفوي يتفق تماما مع عفويتها في معالجة الطين والمحافظة على روحيته ، وبتأكيدها على العفوية تمثل الاتجاه المناقض لعقلانية « لطيفة التجاني » في الحفر ، حيث تقول في هذا الصدد « **أسعى الى العمل بعفوية، وعندما**



لطيفة التيجاني ... حققت حضوراً خاصاً في مجال الحفر التي طرحت رقة وشفافية مع التأكيد على المضمون الانساني .



سيتا مانوكيان ... اتجهت الى رسم موضوعات عديدة على علاقة مع الظروف السائدة ... وقدمت هذه الموضوعات بواقعية جديدة .

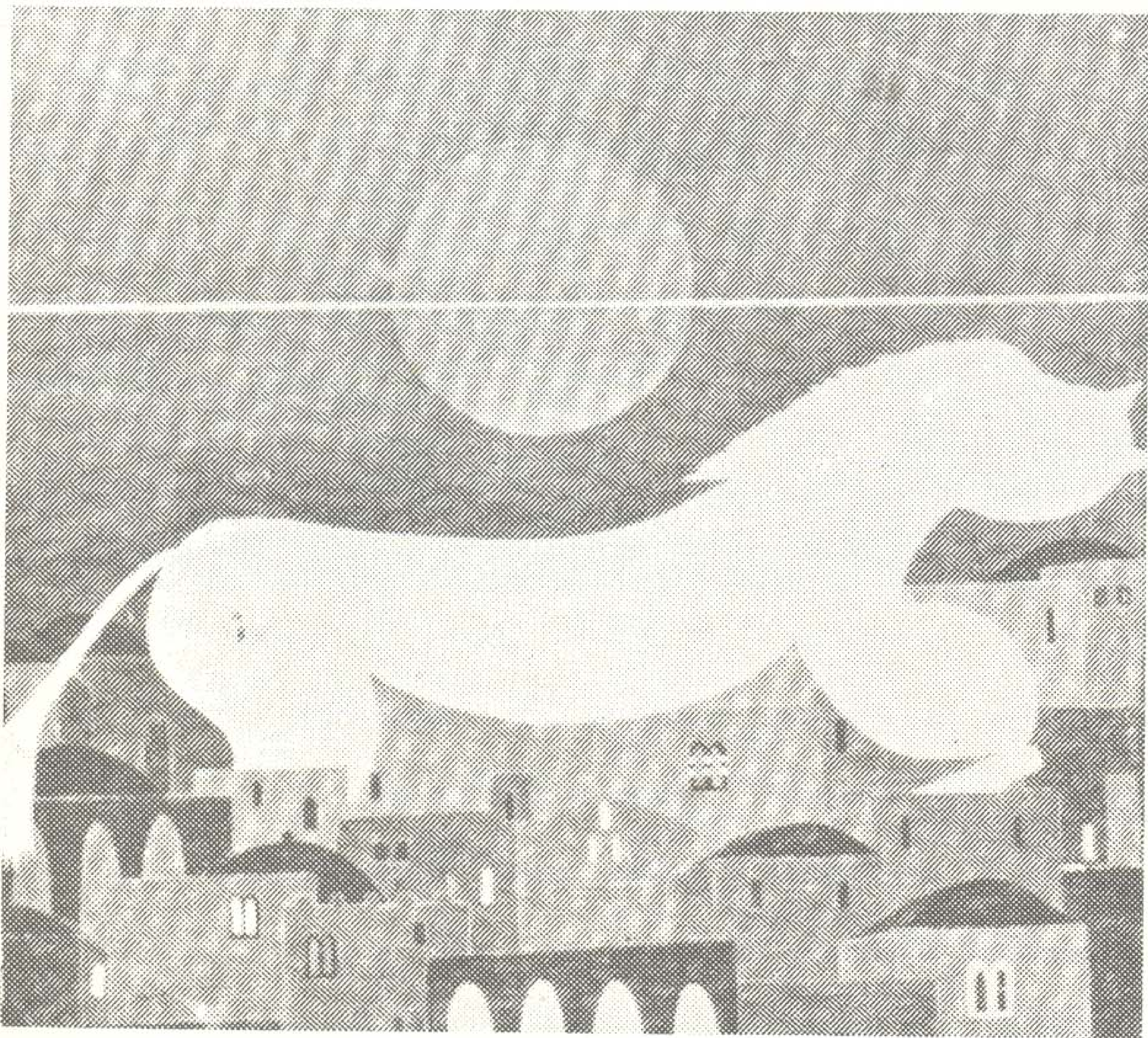
لا تتحقق هذه العفوية أحطم العمل وأعود للبناء من جديد ، ويمكن أن أقول بأن هاجسي في تملك العفوية في المعالجة ينسحب على كل العناصر الفنية التي استخدمها بما في ذلك الزخرفة ، وهذا يعني أنني أبتعد عن العقلانية والبناء الرياضي والتكوينات الهندسية الصارمة ، وهذا الاتجاه العفوي الذي يرتكز اساسا الى الحس الشعبي جعل الانسان العادي يتقبل أعمالي ويقتني ما انجزه من خزفيات » .

منى السعودي :

ولعل أهم تجارب المرأة العربية في النحت هي تجربة الفنانة **منى السعودي** والتي توزعت على أكثر من تقنية نحتية « حجر أصفر – مرمر – برونز – جص » وقد اكتسبت هذه التجربة اهمية خاصة في استمراريتها في معالجة الحجر للتعبير الفني منذ تخرجها من المدرسة العليا للفنون الجميلة « قسم النحت » في باريس الى يومنا هذا ، حيث أقامت في العام ١٩٨١ معرضها الخامس في غاليري بلانولا – بيروت – ومن الجدير بالذكر أن معرضها الاول أقيم في العام ١٩٦٣ ، مما يكشف عن تجربة في النحت عمرها يقترب من العشرين عاما ، تجربة ملكت أسرار النحت وجمالياته فوظفتها فعلا ابداعيا ثوريا على طريق فلسطين ، قضيتها الاساسية ، وهاجسها الدائم .. تجربة أخذت من النحت تقنيته العريقة « صناعة الحجر لا القوالب الجصية » ، التقنية الاكثر مشقة وصعوبة وتمردا .. اختارت الحجر بصلابته وقسوته واستطاعت أن تصل الى شخصية متميزة بوحدتها العضوية كشكل ومحتوى ، **وقد اتخذت من عنصر المرأة وسيلة لبناء مختلف الموضوعات التي طرحتها ، ففي منحوتة أمومة الارض تجمع بمنتهى الانسجام بين كتل جسم المرأة في حركتها اللينة وبين خشونة الارض التي تتمثلها في الملمس الخشن للكتل النحتية التي تحيط بكتلة المرأة .. وفي منحوتة الخصب ترمز الى استمرارية العطاء ، استمرارية الحياة الفلسطينية ، ولعل التأكيد على عنصر المرأة في تجربة « منى » النحتية وبمختلف موضوعاتها الاجتماعية والسياسية ، قد دفعها الى توظيف هذا العنصر توظيفا تعبيريا ورمزيا ، ذلك أن عنصر المرأة التي رمزت به الى الارض محققة من خلاله معنى الخصب والعطاء والولادة أصبح في مرحلتها الثانية « السبعينات » رمزا لموضوعات جديدة مستمدة من متغيرات الحياة الفلسطينية ، وعلى صعيد**



حياة بوطبية ... لقد تأثرت بالبحر وسواحله الممتدة، بشكل لا متناه ، والبحر هو الجنة .



جمانة الحسيني لقد انطلقت من مدينة القدس .

الغرافيك نذكر تجربة رائدة للفنانة سعاد العطار والتي وصلت في معرضها الفردي الثامن الى شخصية لامثيل لها من حيث استخدام الرموز ومحاولة الربط بين الشجرة والمراة .. أو لنقل محاولة اسقاط المعنى الانساني على الشجرة . وحول هذه الرموز تقول في لقاء صحفي أجرته مجلة فنون « **الرموز عندي مهمة فالنخلة هي رمز للعطاء والتاريخ ورمز وطني ، والنخلة سبق أن ظهرت في اعمال ترجع الى قرون ماضية ، حيث أبدع الاقدمون في اظهار روعة وجمال النخلة كرمز للقوة والخصوبة ، واستمر استعمالها كرمز ذي خصوصية جمالية متقدمة، أما الرموز الاخرى فتتصل وتتحد بجذورها ودلالاتها .** » .

لقد أخذت من الخط ، رقته ، حركته اللينة . ومن اللون شفافيته وعبر الخطوط اللينة « العضوية » صاغت تشكيلات غرافيكية بمنتهى الشاعرية، وجردت الشجرة من مظهرها الطبيعي وعالجتها من جديد بحيث يحس المتلقي انه أمام انسان يتحرك لا شجرة تقف بثبات . وفي بعض الاعمال قامت بدراسة أجزاء تفصيلية من الشجرة محققة في ذلك قيمة غرافيكية خطية جديدة . ومن الجدير بالذكر ان هذه التجربة



شلبية ابراهيم ... استخدمت الرموز والحلم والشاعرية .

هي مرحلة من عدة مراحل مرت بها الفنانة ، فثمة تجربة سابقة تعتمد عنصر المرأة ضمن اجواء تراثية تتكون من الزخارف والكتابات والجماليات الشعبية للتعبير عن مضمون مأساوي نتمثله في الوجوه الحزينة والاجسام المتعبة .

وفي تجربة ثالثة تعود الى الاساطير القديمة فتعيد صياغتها من جديد كجمالية ومحتوى انساني ، لكن تحافظ على الحس الاسطوري الذي نراه في العناصر الانسانية والحيوانية المرسومة على نحو اسطوري . وهكذا نحس أننا أمام تجربة غنية بتنويعاتها التقنية والشكلية، وبمصادرها التراثية والشعبية وبمضامينها الانسانية .

روضة شقير :

وفي مجال النحت الحديث نذكر تجربة متميزة للفنانة **روضة شقير ،** تجربة توزعت اهتماماتها على النحت الفراغي والنصبي ، وبأسلوب بنائي متميز بطابعه الحركي وكتله وملمسه .. وعند تجربة « **ختام بنيان** » الحفرية نقف طويلا لما قدمته هذه التجربة من عطاء في مرحلتها ، كشكل ومضمون وقد تطورت تجربتها باتجاه مشاعري يجمع بين رقة الطبيعة ومأساة الانسان ..

اما بالنسبة للتصوير فكثيرة هي التجارب الجادة التي طرحتها الفنانات في الستينات ومطلع السبعينات

ويمكن أن نذكر تجارب ((سيتا مانوكيان **ـ ليلى نصير ـ اسماء فيومي ـ هند زلفه ـ موضى الحجي ـ جمانه الحسيني ـ شلبية ابراهيم ـ ليلى الشوا ـ ليلى العطار ـ راجحة القدسي ...)) .**

في النصف الثاني من الستينات تعود ((**سيتا مانوكيان**)) من روما بعد دراسة الفن وتقيم معرضها الاول الذي تعتبره بداية أكاديمية متواضعة ، الا انها خلال سنوات معدودة تحقق حضورا متميزا في المعارض الجماعية وتقيم المعرض الثاني الذي يمثل محاولات تعبيرية متنوعة تنشد الوصول الى شخصية خاصة ، وقد تمخض عن هذه المحاولات تجربة واقعية تندرج تحت لواء الواقعية الجديدة وتكشف عن مهارة عالية في صياغة الجسم الانساني وتحريك الاشياء على سطح اللوحة الابيض ، ولا شك في ان واقعيتها الجديدة تمثل الى جانب بعض التجارب الفنية العربية المماثلة في اسلوبها اتجاها من الاتجاهات الواقعية المطروحة على الساحة الفنية ، ومن جهة أخرى اتجهت ((سيتا)) بواقعيتها الى الحياة ، **فرسمت مدينتها الجميلة ((بيروت)) وهي تحترق ورسمت الناس في حالاتهم المأساوية مؤكدة بشكل خاص على موضوع الحرب ، وكان لها مشاركتها المتميزة في المعرض العالمي من أجل فلسطين والذي اقيم في بيروت باشراف منظمة التحرير الفلسطينية ((قسم الفنون التشكيلية)) . وفي اعمالها الاخيرة تجمع بين مأساة المدينة وأحزان الناس على نحو متميز يأخذ اللون فيه أكثر من قيمة تعبيرية ورمزية . وحول هذه التجربة تقول : ((قبل الاحداث كنت البس القضايا . كانت الحالات تضغط علي فالبسها . لكنني الآن عندما أرسم الاشياء أنصاع لها . هي تقول لي كيف أرسمها . أتعامل مع الشيء بشكل مختلف عن الآخر ، بمعني أنني اصبحت أقف على قدمي أكثر . تعلمت التسمية واستعمالها في رسمي . في مرحلة ما قبل الاحداث لم تكن لرسومي الوان . اللون الابيض هو المهيمن عليها . كان يجسد الوحدة او الموت . بعدها تلونت أشكالي فأصبحت صارخة ، ومتناقضة . شيء آخر ومهم هو تعدد الاشخاص في لو حتى بعد أن كانت تقتصر على واحد فقط يمثل ((سيتا)) بوحدتها وبحثها وتأملها . قبل الاحداث خرجت من ذاتي ، فكرت ان الواحد منا لايمكنه العيش بمفرده ، وبمفرده لا يغير الاشياء ، لا يستطيع الرفض لوحده ولا التألم ولا الحزن ، والا دمر في النهاية . الانسان واحد في مجموعة . جزء من كل ، والكل رافض بوعي او بغير وعي . هذه الحقيقة تجعله يخرج من حدته ويعود الى الواقع المعاش ليندمج في الكل ، لذلك تتعدد الاشخاص في لوحتي وتتصارع الالوان وتتغاير بعد أن سادها اللون الابيض الذي يجسد فراغ ((الأنا)) الواني أصبحت شعبية .. هي لون بيروت لون طفولتي . لون ذاكرتي المرتبطة بألوان الاحياء العتيقة والزراريب . هي الواني التي لا استطيع سلخ نفسي عنها .)) . وهنا تكمن أهمية تطور تجربة ((سيتا ما نوكيان)) في خروجها من الذات أو لنقل في اتحاد الذات بالواقع ، في الكشف عن التناقضات والمآسي في التوحد مع الألم الجماعي الذي يعاني** منه **الناس ، والناس الطيبون بالتحديد .**

ان اهتمامات ((سيتا)) بمدينتها ((بيروت)) تنقلنا مباشرة الى تجربة أخرى مماثلة في تناولها ((المدينة)) بالتعبير الفني ، انها تجربة الفنانة **جمانة الحسيني** التي بدأت في الانطلاق من موضوع القدس واستمرت حافظة هذا الموضوع الى يومنا هذا ..

لقد رسمت ((جمانة)) عشرات اللوحات المستوحاة من المدينة المقدسة التي عاشت فيها طفولتها وشردت عنها ، لذلك اتخذت الموضوعات طابعا بانوراميا يبدأ من صياغة الذكرى الجميلة وينتهي برسم المأساة التي تعاني منها هذه المدينة كنتيجة للاحتلال الصهيوني ، وكنتيجة للقهر والضغوط المختلفة التي يمارسها الكيان الاسرائيلي الدخيل على هذه المدينة .

في البداية صورت ((جمانة)) الاحياء الشعبية القديمة في القدس وبصيغة واقعية تسجيلية ثم تطورت تجربتها باتجاه التبسيط والتلخيص والتحليل الهندسي للواقع ، وقد وصلت الى صيغة متميزة تعتمد على الحس التجريدي الغنائي كمدخل لاستشفاف الحالات الانسانية وقامت بمعالجة بعض العناصر الحيوانية كالطيور والأحصنة الى جانب المنازل المتميزة بعمارتها العربية ، الاقواس والقباب والزخارف وانتقلت من الألوان الحارة الى أخرى أقل حرارة وشفافية فتحولت اللوحة الى اغنية شاعرية رقيقة تحمل معنى الحنين الدفين الى الوطن، ومعنى الغربة .. ومع ظهور الثورة الفلسطينية المسلحة ، برزت في أعمال ((جمانة)) حول القدس ، بعض العناصر الرمزية الجديدة المستوحاة من الواقع الجديد ، الثورة ... فلم تعد أعمالها مجرد تصوير جميل لذكرى جميلة ، وصياغة جمالية لمأساة الغربة والتشرد ، **بل اصبحت تحمل طابع التحدي والمواجهة والمقاومة .. فقد برز الحصان كرمز للثورة، وكعاشق مخلص للمدينة .. واتجهت الطيور من خلف الاسلاك من ارض الغربة باتجاه المنازل كرمز للعودة.. لكن ، ظلت ((جمانة)) حافظة رقتها في التصوير ، شفافيتها في اللون ، شاعريتها في تحريك الاشياء ..**

ثمة تجربة أخرى ارادت الجانب الجمالي لكن بمعزل عن المضمون السياسي أو الاجتماعي ، هي الفنانة **حياة بوطيبة** التي اقامت عدة معارض فردية مؤكدة على التجريد كصيغة للتعبير عن العواطف والانفعالات



منى السعودي ... رمزت بالمرأة

الحب الخصب .

الذاتية وعشق العالم المحيط « **متأثرة جدا بالبحر .. وانا التي لم أزل مقيمة على سواحله الممتدة بشكل لا متناه .. البحر هو الجنة .. والطيور هي زينته .. لهذا لا أعرف التعقيد في حياتي ..** » ولعلها تتفق – تماما – مع تجربة تجريدية للفنانة نائلة الطيب التي تبحث بمثالية في العلاقات اللونية الجمالية مؤكدة على الشفافية والانسجام والتوافق اللوني . وتداخلات المساحات العضوية بالهندسية .

اخيرا نشير الى تجربة متميزة أرادت المضمون الاجتماعي والسياسي ، هذه التجربة للفنانة **ليلى نصير** خريجة « قسم التصوير » كلية الفنون الجميلة في القاهرة العام ١٩٦٤ ، ومنذ ذلك العام الى يومنا هذا . مرت تجربة « ليلى » بمراحل مختلفة ، وتطورت باتجاه واقعي على الرغم من تنوع الصيغ التي طرحتها والقاسم المشترك لمختلف محاولاتها يكمن في المضمون المأساوي الذي وصل ذروته في أعمالها الخطية « رسم » والذي نتمثله في العناصر الانسانية التي تعيش مأساة ما وهكذا نجد أننا أمام تجارب متنوعة للمرأة وأمام عطاءات متميزة لا تقل فاعلية وابداعا عن تجارب الرجل ، وفي مختلف المراحل التي مرت بها حركتنا التشكيلية العربية المعاصرة .

٣

الفنانات النساء في القطر العربي السوري

اذا حاولنا تتبع تطور مشاركة « المرأة » في الابداع الفني التشكيلي منذ الاستقلال ، نستطيع القول بأنها اسهمت في النشاطات الفنية الهامة منذ الجلاء وحتى اليوم ، وقدمت نتاجا فنيا يعكس نفس الاتجاهات الفنية السائدة التي قدمها الفنانون ، ولهذا نستطيع تلمس خصائص الحركة الفنية في القطر العربي السوري من رصدنا لتطور انتاج الفنانات ، كما نكتشفه من انتاج الفنانين .

ولهذا السبب ، نستطيع تقسيم انتاج الفنانات في القطر منذ الجلاء ، وحتى اليوم ، الى مراحل أساسية تتفق في خطوطها العريضة مع انتاج الفنانين ، مع ملاحظة أساسية نأخذها بعين الاعتبار ، وهي أن المرأة تأخرت عن المشاركة زمنيا ، لكنها تخطت هذا الفارق وبدأت تسهم في تقديم انتاج متنوع يعكس نفس أهداف المرحلة التي تلت الجلاء ، واستطاعت تخطي مرحلة تقليد انتاج الفنانين ، لتقدم لنا نتاجا شخصيا يدل على أصالة عند بعض الفنانات المبدعات ، ويبلور نفس أهداف الحركة الفنية الاساسية ، والتي وضعها الفنانون نصب أعينهم في المراحل اللاحقة .

ولقد اعتاد نقاد الفن على تقسيم الحركة الفنية في القطر الى ثلاث مراحل ، أو أجيال من الفنانين .

١ ـ جيل الرواد : الذي قدم لنا أول نتاج فني ، فله فضل نقل التجربة الفنية التشكيلية التقليدية للقطر ، ووضع أولى العلامات على طريق التعبير الفني التشكيلي .

٢ ـ جيل التحرر : الذي قدم الفنانين المتحررين من التيارات التقليدية ، والثائرين عليها ، والذين قدموا لنا تجارب متنوعة أكثر تحررا من الصيغ الاولى لجيل الرواد ، حتى وصلت الحركة الى مرحلة التجريد . وهنا نشاهد التجارب الذاتية والتعبيرية الذاتية ، ومن ثم بدأت الصراعات بين الالتزام وعدمه.

٣ ـ الجيل الثالث : وهو الجيل الذي نشأ بعد نكسة حزيران عام (١٩٦٧) ، وأراد أن يعمق التجربة ويكسبها الابعاد ، ويعطي الطباق والتجاوز للمراحل السابقة بفن يملك المضمون الانساني والحلول التشكيلية الحديثة والملائمة لهذا المضمون .

وان تطور الحركة الفنية ، عبر الاجيال الثلاثة قد استند الى ظروف موضوعية في الواقع السياسي والاجتماعي ، ومبررات في المناخ الفكري والثقافي جعلت من الضروري أن يكون الفنان الاصيل متجاوزا للوافد ، مرتبطا بالواقع، يملك الحلول الفنية الخاصة به ، واللغة المتميزة التي تملك جذورها في الواقع ولها امتداداتها الاصيلة في الحياة .

ولهذه الاسباب ، نستطيع أن نقول بأن المراحل الثلاثة التي تمثل الخطوط العريضة لتطور الحركة ، قد انعكست عبر انتاج الفنانات ، وعبر اسهامهن في تطوير الفن التشكيلي في هذا القطر ، بحيث يحتل نتاجهن :

١ ـ جيل من الفنانات الرائدات اللواتي يمثلن البداية والمنطلق ، ونقطة الانتقال من الانتاج الفني الضبابي الى الانتاج الفني الصحيح .

٢ ـ جيل الفنانات المتحررات من الاساليب التقليدية ، والثائرات على الاتجاهات التقليدية ، والآخذات بالاساليب الحديثة بالتعبير .

٣ ـ جيل ثالث من الفنانات حاول تجاوز هاتين التجربتين بعطاء ، وهو يقدم انتاجه ، وما زال ، هذا النتاج يزداد ويتعمق ، ويقدم لنا أعمال الاجيال الشابة .

المرحلة الاولى
١٩٤٦ ـ ١٩٥٩

لقد بدأت هذه المرحلة بعد الجلاء واستمرت حتى عام (١٩٥٩) وهي تتفق مع بداية تنظيم المعارض الجماعية في القطر ، ولقد كان اول معرض يقام بعد الجلاء ، هو المعرض الذي نظم في تجهيز البنين الاولى بدمشق عام (١٩٤٧) ـ جودة الهاشمي الآن ـ وقد ضم هذا المعرض اعمالا لعدد من الفنانين الرواد الهامين في القطر ، وقد شاركت فيه ثلاث فنانات ـ فقط ـ وهن : (كاترين مسرة) و (مطيعة شورى) و (رمزية زنبركجي) ، وهذه الاسماء تمثل أول مشاركة جدية للمرأة في أول معرض بعد الجلاء ، وأول أسماء تقدم لنا ضمن معرض كبير ينظم في القطر بعده .

أما الانتاج الذي عرض ، فلا يختلف في شيء عما كنا نشاهده في معارض تلك الفترة ، التي أعقبت نهاية الانتداب ، اذ قدمت الفنانات المشاركات لوحات فنية تتشابه في مواضيعها ، وتقتصر على (المناظر) و (الطبيعة الصامتة) و (بعض رسوم الوجوه) وهنا نلاحظ أن هذا النتاج ، يتمتع ببعض خصائص أساسية نذكر منها :

أولا : ان الفنانات المشاركات في المعرض لم يخضعن لأي دراسة فنية ، بل كن من الهاويات ، اللواتي تدربن عند بعض الفنانين التشكيليين المعروفين .

ثانيا : يغلب الطابع التقليدي على النتاج الفني الذي يتفق مع النتاج الفني للفنانين في هذه المرحلة .

ثالثا : تأثرت الفنانات بالفنانين المعاصرين لهن ، وكان بعضهم يدرس الفن في مدارس تلك الفترة .

وهنا يمكن أن نذكر اسم الفنانة (نعمت عطار) التي كانت تدرس الفن منذ عام (١٩٤٤) في المدارس الثانوية والاعدادية ، والتي تأثرت بأسلوب (توفيق طارق) ، وبشكل خاص في مجال رسم المناظر الطبيعية التقليدية ، التي يغلب عليها الطابع الخيالي أحيانا ، أو الاسلوب التفصيلي الذي يعني بالدقائق ويقدم لوحته على نمط الرسم الحرفي التسجيلي .



منور موره لي ... فلاحة



ورود للفنانة منور موره لي


طفلة ... للفنانة بهية نوري شوري


طبيعة صامتة ... بهية نوري شوري

تقول (نعمت العطار) :

ـ « منذ أن أتممت دراستي الثانوية وأنا في رغبة جامحة ، لاتمام تحصيلي العالي في الرسم ، ولكن التعصب وعدم التشجيع حالا دون اشباع رغبتي ، وهكذا قضيت معظم أوقاتي ، بالرسم الشخصي ، دون توجيه من أحد ، ولكنني أعجبت ببعض الفنانين ، ثم عينت معلمة في المدارس الابتدائية عام (١٩٣١) ، واخترت عام (١٩٤١) لأكون موظفة ادارية ، ومدرسة للعلوم الرياضية في تجهيز البنات ، وصنفت معاونة استاذ ، وفي عام (١٩٤٤) تقدمت لأول مسابقة أجريت لتعليم الرسم ونجحت فيها ، وصنفت مدرسة أساسية في الثانوي ، ومنذ ذلك التاريخ وأنا أدرس الرسم بلا انقطاع » .

ومن هذا الحوار يمكن أن نأخذ فكرة عما كانت عليه الحال في تلك الفترة ، التي أظهرت بعض أسماء الفنانات ، ولكن دون أي مؤهلات دراسية جادة نتيجة لظروف الواقع الاجتماعي السائدة .

وفي عام (١٩٥٠) بدأت رعاية الحركة الفنية تتطور لتأخذ شكلا أكثر تنظيما ، اذ أحدث أول معرض لفناني القطر ، واستمر هذا المعرض حتى عام (١٩٥٩)، وقدمت الحركة الفنية أسماء عديدة لفنانات عديدات أسهمن في معارض تلك الفترة ، ويمكن أن نذكر منهن :

« منور موره‌لي ، أورسلا كناني ، اليانورا شطي ، دلال حديدي ، عائدة سلوم ، هالة قوتلي ، منى اسطواني ، لمياء باكير ، اقبال قارصللي ، ماي سابا ، مسرة ادلبي ... » .

ولهذا نستطيع اعتبار هذه الفترة الممتدة ما بين عامي (١٩٥٠ ـ ١٩٥٩) بداية نشاط فني للمرأة في القطر ، وأول مرحلة تبرز فيها بعض الاسماء الهامة ، وذلك يرجع بشكل رئيسي الى عدة أمور لعل أهمها توسع تعليم الفن للمرأة في المدارس الثانوية ودار المعلمات ، وتوسع حركة الفن التشكيلي عموما ، وازدياد نشاط المرأة اجتماعيا بشكل عام .

وهنا يمكن أن نحلل هذا النتاج الذي قدمته لنا الفنانات في هذه المرحلة ، عن طريق عدة ملاحظات هامة :

أولا : وجود بعض أسماء لعدد من النساء الأجنبيات زوجات لسوريين جاءوا معهم يحملون




تأثرت الفنانة بهية نوري شوري بالاتجاهات الحديثة وقدمت تجاربها الفنية .

هواياتهن الفنية ، وقد اهتممن برسم الطبيعة الجميلة، والبيوت القديمة والمناطق الأثرية ، وقد أثرن على فئة من النساء اللواتي سعين لتقليدهن ، وممارسة الفن كهواية .

ثانيا : هناك بعض الهاويات للفن اللواتي أردن اشباع أوقات فراغهن بالرسم في الطبيعة ، وهن من أبناء طبقة غنية ، تملك القدرة على الانفاق على الهواية دون أي مردود ، وهن محميات اقتصاديا من ازواجهن اذ لا يمارسن أي عمل ، ويغلب على مواضيع أعمالهن نفس طابع انتاج الفنانات الأجنبيات .

ثالثا : بداية بروز أسماء فنانات شابات ، اللواتي درسن الفن مع بعض العائدين من الخارج ، والذين فتحوا مراسمهم لاستقبال الهواة من الجنسين ، ولقد كان ذلك شائعا قبل تأسيس كلية الفنون الجميلة ، ومراكز الفنون التشكيلية . ولقد برزت بعض الاسماء الهامة التي اتجهت هذا الاتجاه ، وهذا يعتبر عملا متمما لتدريس الفنون في المدارس الثانوية ، والمعاهد التي تهتم بالفن ويمكن ان نذكر اسم [دار المعلمات] التي قدمت لنا بعض الاسماء الهامة لعدة فنانات ، بدأن يمارسن دورا اكبر من التجارب الهاوية او من اللواتي درسن في المدارس الثانوية ، التي لم تكن تولي الفن عناية بالنسبة للفتيات بل تفضل الفنون النسوية ، من خياطة وتطريز و طبخ ... الخ وقد كان لهذه التجارب اثرها على تطوير فهم الفن ، وعلى انتقال هذا الفن من الاساليب التقليدية الى الاساليب المجددة .

ويمكن ان نتساءل عن الطابع العام لن تلك المرحلة وكيف انعكس هذا الانتاج الفني على انتاج الفنانات النساء ؟

يمكن ان نلاحظ ان الحركة التشكيلية في القطر قد اتجهت الى الشكل التسجيلي الواقعي ، ومثلت تلك بدايات التجربة الفنية ، اذ عرفنا اعمال (توفيق طارق) الذي مثل لنا الانتاج الفني ايام الحكم العثماني ، ووجدنا في أعمال (نعمت عطار) نموذجا لفن نسائي تأثر بهذا الاسلوب .

ومن ثم بدأت الحركة الفنية تتأثر بالفن الفرنسي بعد الانتداب وكان (ميشيل كرشه) و (جورج خوري) من اعلام التجربة الانطباعية في القطر ، واستطاعت الانطباعية ان تحقق انتشارا وتطورا بعد الجلاء ، اذ

ازدهرت ، وشملت عددا كبيرا من الفنانين الذين خرجوا الى الطبيعة ، يرسمون ويمجدون سحر الريف وجمال الطبيعة والحارات القديمة ، وامتاز التعبير الفني ، بالاهتمام باللون وتفضيله على الخطوط المحددة للاشكال .

فاذا عبرت (مرحلة الجلاء الاولى) عن انتشار للمد الانطباعي الكبير ، فلاشك في أن هذا قد شمل النتاج الفني للفنانات اللواتي مثلن بداية التجربة الفنية في القطر .

ونستطيع اكتشاف التيار هذا الانطباعي في اعمال (منور مورولي) والسيدة (اليانورا شطي) ، فقد انصرفت الفنانة الاولى الى المناظر الطبيعية والزهور تلونها ، وابدعت (السيدة شطي) في رسم البيوت القديمة والاثرية .

ولاشك في أن بعض التجارب الفنية للفنانات اللواتي رسمن الاحياء الشعبية والبيوت لم تكن تنفذ من الطبيعة ، لاستحالة ذلك على النساء ، اذ لم يكن بامكان الفنانين ان يقدموا بذلك الا بصعوبة كبيرة ، ولهذا نرى بعض التجارب قد اخذت عن الصور الفوتوغرافية ، او ان بعض الموضوعات قد رسمت في مناطق نائية ، لانرى فيها الناس ، مما جعل التجربة الفنية للمرأة تلاقي المصاعب والعقبات .

لقد استطاعت السيدة (شطي) ان تنال جائزة عام (١٩٥٤) على لوحتها التي عرضها في المعرض الرابع للفنون الجميلة ، وهذه هي المرة الاولى التي يذكر فيها أن امراة نالت جائزة خلال المرحلة الممتدة من عام (١٩٥٠ - ١٩٥٩) .

كما نلاحظ بأن نشاط الفنانتين (موره لي) و (شطي) كان واسعا فقد شاركتا في - جميع معارض تلك المرحلة ، وكانتا على صلة بالفنانين المعاصرين لهن، وهذا يدل على بداية تكون انتاج كبير عند المراة الفنانة، وعلى بداية محاولة تجاوز الهواية الى الاحتراف ، الذي حققته السيدة (موره لي) وحدها ، لانها اول فنانة متميزة بانتاجها ونشاطها العام .

المرحلة الثانية
١٩٥٩ - ١٩٦٧

لقد بدات المرحلة الثانية عام (١٩٥٩) ، مع بداية مرحلة جديدة في الحركة الفنية في سورية ، اذ أن تأسس وزارة الثقافة والارشاد القومي ، وكلية الفنون الجميلة ، ومراكز الفنون التشكيلية وتوسع النشاط الفني والمعارض قد افسح المجال امام توسع كبير في نشاط المراة ضمن المعارض الرسمية التي كانت تنظم في تلك المرحلة . وتأثرت الحركة الفنية النسائية



درية فاخوري حماد .. طفل وأم ولعبة



عارية للفنانة منى اسطواني .



اعتمدت منى الاسطواني على شفافية اللون وعلى تمييعه .

بالتيارات الحديثة القادمة الى القطر ، بنتاج الفنانين المتحررين الذي تمردوا على الاساليب التقليدية ،ولهذا بدانا نرى الفنانات تتأثرن باللغة الجديدة التي أصبحت منتشرة جدا ، وابتعدت الفنانات عن الاساليب التقليدية التي تجعل الفن هواية في أوقات الفراغ الى بحث جدي ومضمون انساني ، وتعبيري .

ويمكن ان نكتشف ذلك في انتاج الفنانات اللواتي عرضن عام (١٩٥٩) ، وهو أول معرض تنظمه وزاره الثقافة والاشاد القومي ، اذ نلاحظ ان عدة فنانات قد شاركن ، وبعض النتاج كان متميزا ، اما الفنانات فقد شارك في المعرض كل من :

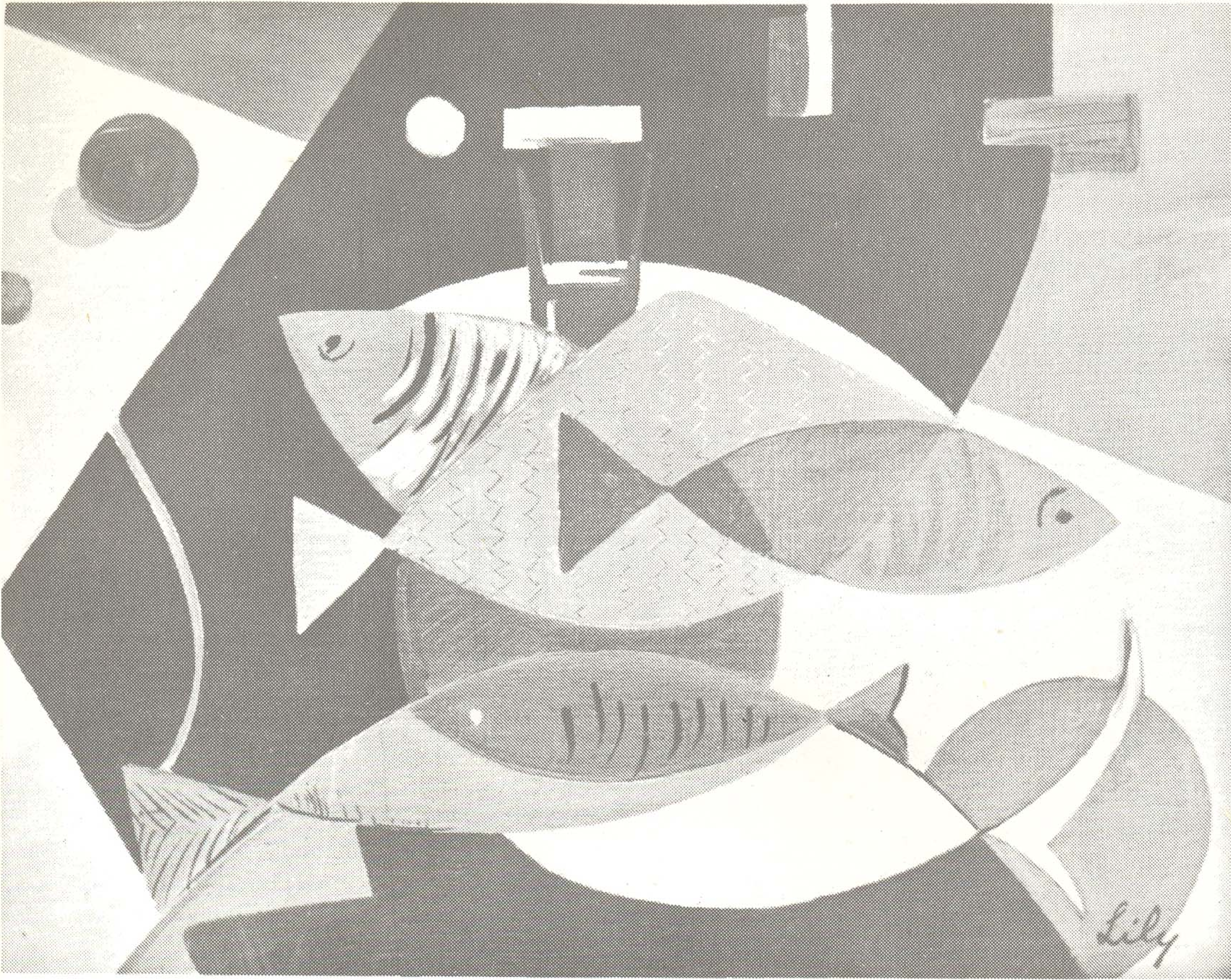
ــ (منور موره لي) و (عفاف مبارك) ، و (نوال اصيل) و (درية فاخوري حماد) و (بهية نوري شوري) .

ويمكن القول بأن تجارب السيدة (شوري) ــ وهي زوجة الفنان نصير شوري ــ والفنانة السيدة (حماد) ــ وهي زوجة الفنان محمود حماد ــ قد برزت في هذا المعرض بوضوح تام ، وقد من اساليب متطورة فنيا عما عهدناه في الماضي ، لقد بدات الحركة الفنية تتجه الى الاساليب الحديثة ، وكذلك كانت تجربة الفنانات ، ولهذا نلاحظ بأن الاعمال الفنية المعروضة قد تخلصت من التفاصيل ، وابتعدت عن المرحلة التسجيلية والتقليدية،وحتى عن(الانطباعية).

لقد درست (السيدة بهية شوري) في مرسم زوجها ، وطورت اسلوبها الخاص متأثرة ببعض التيارات الحديثة ، البعيدة عن التيارات التقليدية ، وهناك في تجاربها مايوحي بالتأثر بالفنان (ماتيس) ، وعنايتها بالزخارف الشعبية ، بحيث امتلأت لوحتها بها ، وهكذا تطورت نمر اسلوب شخصي خاص بها .

اما (السيدة درية حماد) فقد اتيحت لها فرصة الدراسة ، فهي اول فنانة تدرس في (روما) و (لبنان) ، اذ درست فن الميدالية، واسلوبها اكثر تبسيطا من غيرها ويعتمد على العامل الذاتي ، فاللوحة او الميدالية هي عبارة عن تبسيط يعتمد على الخط ، وعلى الجوانب التعبيرية والانسانية ، ولوحتها (منى) التي عرضتها عام (١٩٥٩) تعطي فكرة عن اسلوبها وعن رغبتها في التعبير عن الجوانب الداخلية في الموديل .

ولقد عرضت عدة ميداليات في نفس المرحلة ، أكثرها على صلة بمواضيع انسانية على صلة بالمراة ، والامومة ، وغير ذلك من الموضوعات الاكثر تطورا من الناحية الانسانية والاجتماعية ولهذا فالفن النسائي بدأ يطور موضوعاته ، ويحمل المضمون في تجاربهاالهامة في تلك المرحلة .



سمك .. للفنانة ليلى جانجي وقدمت عدة تجارب تعتمد الخط اللامتناهي .

وازداد نشاط المرأة بعد هذا المعرض ، وازدادت مشاركتها ، وبدأت نرى اسماء فنانات عديدات من مختلف الطبقات الاجتماعية ، ومن مختلف التيارات والاساليب ، لكن اكثرهن اهمية في هذه المرحلة من تطور من حيث اللغة الفنية ومن حيث الموضوعات الانسانية .

ومن الفنانات اللواتي طورن تجربتهن الفنية على أسس فنية صحيحة ، نتيجة لدراستهن الفن ، وتأثرهن ببعض التيارات الفنية المختلفة الوافدة كل من الفنانتين (هالة قوتلي) و (منى اسطواني) فقد عرضتا نتاجا فنيا في مرحلة (١٩٥٦) و (١٩٥٧) يرتبط بالتجربة التقليدية ، والهواية لرسم الموضوعات التقليدية ، لكن متابعتهن للدراسة في (روما) بالنسبة لمنى اسطواني وفي كلية الفنون بدمشق بالنسبة لهالة قوتلي ، ساعدهن على تحقيق خطوات أكثر تطورا . لكن تجربة (هالة) في مجال رسم الوجوه اعطى لهذا الفن عمقا جديدا يذكرنا بالفن الواقعي الذي حاول تطوير الواقعية لتدخل اعماق الانسان ولاتقف عند السطح ، ولهذا فقد حفل معرضها الاول عام (١٩٦١) الذي نظمته في المركز الثقافي العربي بدمشق بأهمية كبيرة ، اذ انه اول معرض فردي لفنانة من القطر تنظم معرضا لانتاجها الفني .

اما (منى اسطواني) فقد أقامت معرضا لنتاجها الفني بعد عودتها من (روما) وذلك في عام (١٩٦٤) ، وشاركت في معارض (١٩٦٤ ــ ١٩٦٥) ، وافتتحت صالة عرض خاصة لعرض اللوحات عام (١٩٦٥) بالتعاون مع الفنان (غياث أخرس) وقدمت هذه الصالة عددا من المعارض الفنية ، وقد أطلقا عليها اسم (الصيوان) ، وهو الاسم الذي يمثل الترجمة الصحية لكلمة (غاليري) ، باللغة العربية .

ان تجربة (منى اسطواني) ، تعتمد على شفافية اللون وعلى عملية تمييعه بالمواد الخاصة حتى تقدم لنا غياب الاشكال الواضح ، ولهذا اعتمدت على عملية تقنية ، لتقدم لنا صيغة جديدة للفن اكثر تحررا مما عرفناه قبل ذلك ، كما أن حركة الفرشاة بعفوية ، واختزال الشكل ، وتحريفه قد ساعداها على تقديم انسيابية ، وهكذا بدأنا نرى الاشكال غائبة ، والشكل محطم ، والحركة تبرز على التحديد الدقيق لمعالم

الشكل الانساني ، وهكذا تمكنت من تقديم عملية تحطيم للشكل عن طريق اللون المميع ، فغابت المعالم التفصيلية وبقي الانطباع اللوني .

أما التجربة الثالثة الهامة التي قدمت انتاجا متطورا من حيث الاسلوب ، والتي تجاوزت مرحلتها فهي الفنانة (ليلى جانجي) التي عرضت عام (١٩٥٩) عدة تجارب فنية متطورة ، اعتمدت على نظرة جديدة تماما ، اذ تأثرت بالمدرسة التكعيبية منذ البداية ، ويعتبر هذا قفزة نوعية بالنسبة للحركة الفنية ، اذ لم تعد الفنانة تنقل الواقع وتحرفه وتبدل فيه كما كان في السابق ، بل اصبحت تحوره بتأليف عقلاني من عناصر مختلفة تحللها وتعيد صياغتها في لغة جديدة تماما . وماقدمته (ليلى جانجي) في هذا السبيل يشابه الى حد بعيد ماقدمه (ادهم اسماعيل) عام (١٩٥٢) حين رسم لوحاته بخط لامتناه ، على سطح ذي بعدين .

لقد استفادت الفنانة (ليلى جانجي) من وجودها في حلب فتتلمذت على يد الفنان المعروف (زاره كبلان) الذين يعتبر من رواد الحركة التشكيلية في سورية ، واسلوب صياغته الواقعية للمنظر والمتطورة من حيث والذي درس في باريس ، وامتاز بلوحاته المائية المتميزة ، وبحرية حركة الفرشاة .

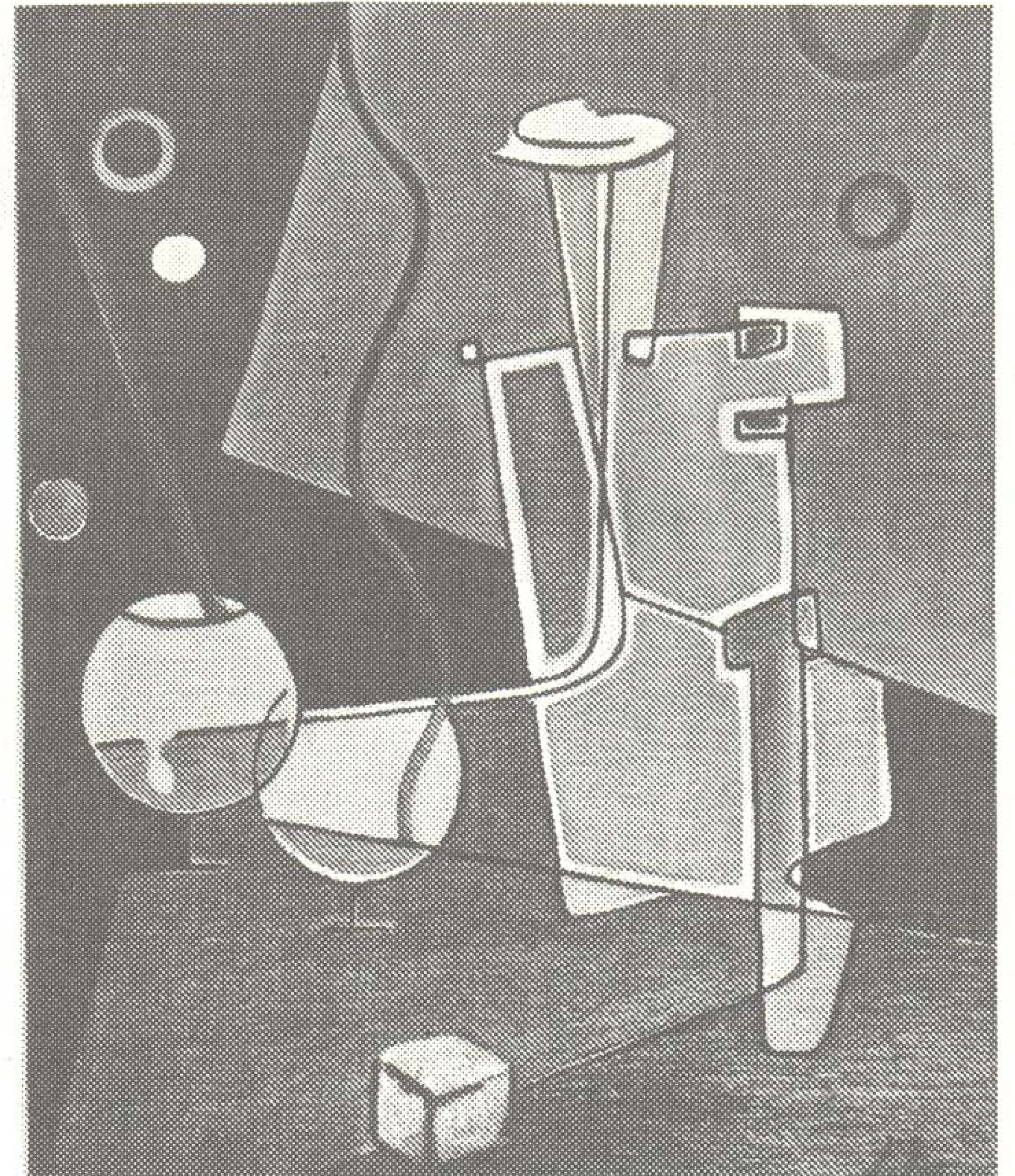
ولقد عرضت الفنانة (جانجي) خلال فترة (١٩٥٩ ـ ١٩٦٠) عدة تجارب هامة وتوصلت الى استخدام (الخط اللامتناهي) ، واوحت بالارابسك عن طريق الخط والبقعة الضوئية ، وهي تمثل في بعض تجاربها ماكان (ادهم اسماعيل) يحاوله في مجال الفن التشكيلي ، ولكنها اعطت ماهو مختلف حين لجأت الى الاستعانة بملمس السطح ومادة الاشياء المرسومة ، فاقتربت من (التكعيبيين) سواء من حيث المواضيع او المعالجة . وقد اختزلت التفاصيل وقللت الالوان تحت تأثير (زاره كبلان) .

ان (ليلى جانجي) تمثل تجربة هامة من تجارب الفن التشكيلي ، في القطر في تلك المرحلة ، وتجربتها لها خصوصيتها ، ولها تميزها حتى على الفنانين المعاصرين لها ، ولهذا فهي تمثل اول تجربة فنية ، تجاوزت الصيغ المحدودة للتعبير التي عرفناها قبل ذلك .

ولقد تابعت هذه التجارب المتحررة عدة فنانات هامات ، في تلك المرحلة ، ويمكن ان نذكر اسماء عديدة لكن ابرزهن الفنانة (نادية أيوبي) ، التي تأثرت بالفنان (لؤي كيالي) وحاولت تطوير اسلوبها ومواضيعها الى لغة اكثر حداثة ، واستخدمت الاشعار في اللوحات ، واستوحت الجدران القديمة ، وقدمت صيغة تجمع التجريد والواقعية ، والعفوية المقصودة ، وبناء اللوحة الشعري .



جذع امرأة عار للفنانة ليلى جانجي



تكوين للفنانة ليلى جانجي



ليلى نصير .. عالجت الموضوعات الاجتماعية والانسانية .

وحتى نستطيع اعطاء فكرة عن مدى التوسع في النشاط الفني في هذه المرحلة يمكن ان نذكر هنااسماء المعارض التي نظمت للفنانات مابين عام (١٩٦٤ - ١٩٦٥) ، والتي ضمت نتاجا متنوعا يدل على توسع انتاج الفنانات ، وان كان لايعطينا فكرة عن المستوى الذي كان متباينا .

ففي بداية عام (١٩٦٤) اقيم معرض للفنانة (زهيرة الرز) في المركز الثقافي العربي بدمشق .

وفي شهر آيار من نفس العام نظمت (اقبال قارصللي) معرضا لانتاجها في صالة الفن الحديث العالمي بدمشق .

وفي شهر تشرين الثاني أقامت الفنانة (جوزفين تاجر) معرضا لانتاجها .

وفي شهر كانون الاول عام (١٩٦٤) اقيم معرضين اولهما للفنانة (ألين جوفروا) والثاني للفنانة (منى اسطواني) .

وفي عام (١٩٦٥) اقامت الفنانة (منى اسطواني) معرضا آخر لها ، واقامت الفنانة (منور موره لي) معرضا خاصا بعد غياب طويل عن العرض .



المخاض .. لليلى نصير موضوع هام عالجته .



الاطفال .. للفنانة
أسماء فيومي .

أما بالنسبة للفنانات اللواتي اشتركن في المعارض فقد ازداد عددهن ، ويمكن أن نذكر هنا الاسماء الهامة :

« أرسينه زوريان و ربيعة الصلح و زهيرة الرز وسهام حداد و ليلى نصير و هدى الايوبي و جوزفين تاجر و نجاح حمصي وكلود أخرس و بشيرة خردجي » ـ ... الخ

وهذا يدل على تعدد نشاط الفنانات وازدياد عددهن ، وتنوع أساليب ، وتنوع المصادر التي بدأت تدخل الحركة الفنية ، ولهذا يمكننا القول بأن الحركة الفنية النسائية قد تطورت من حيث المستوى ، ومن حيث الكمية ، وبرزت اسماء جديدة لها حضورها الفني .

ويمكن الوقوف بعض التجارب الهامة لنكشف عن الصفحة المميزة للفن التشكيلي عند المرأة في هذه المرحلة .

لقد قدمت الفنانة (ليلى نصير) عدة تجارب هامة خلال الفترة الممتدة مابين (١٩٦٥ ـ ١٩٦٧) ، وعلى الرغم من انها بدأت برسوم وجوه حزينة حالمة بلون واحد ، وبعض الازهار البيضاء على الخلفيات الرمادية الا ان لوحتها (من وحي فيتنام) تمثل تجربة أكثر عمقا ، فقد تطورت تجربة التعبير الفني عندها مع تطور انتاجها ، وانصبت على موضوعات انسانية . وهي قد اتجهت بعد ذلك الى بناء اللوحة تجريديا ، ومعالجة الموضوعات الانسانية المختلفة من خلال الخلفية التجريدية ، وهكذا التفاصيل في لوحاتها تعطي الموضوع

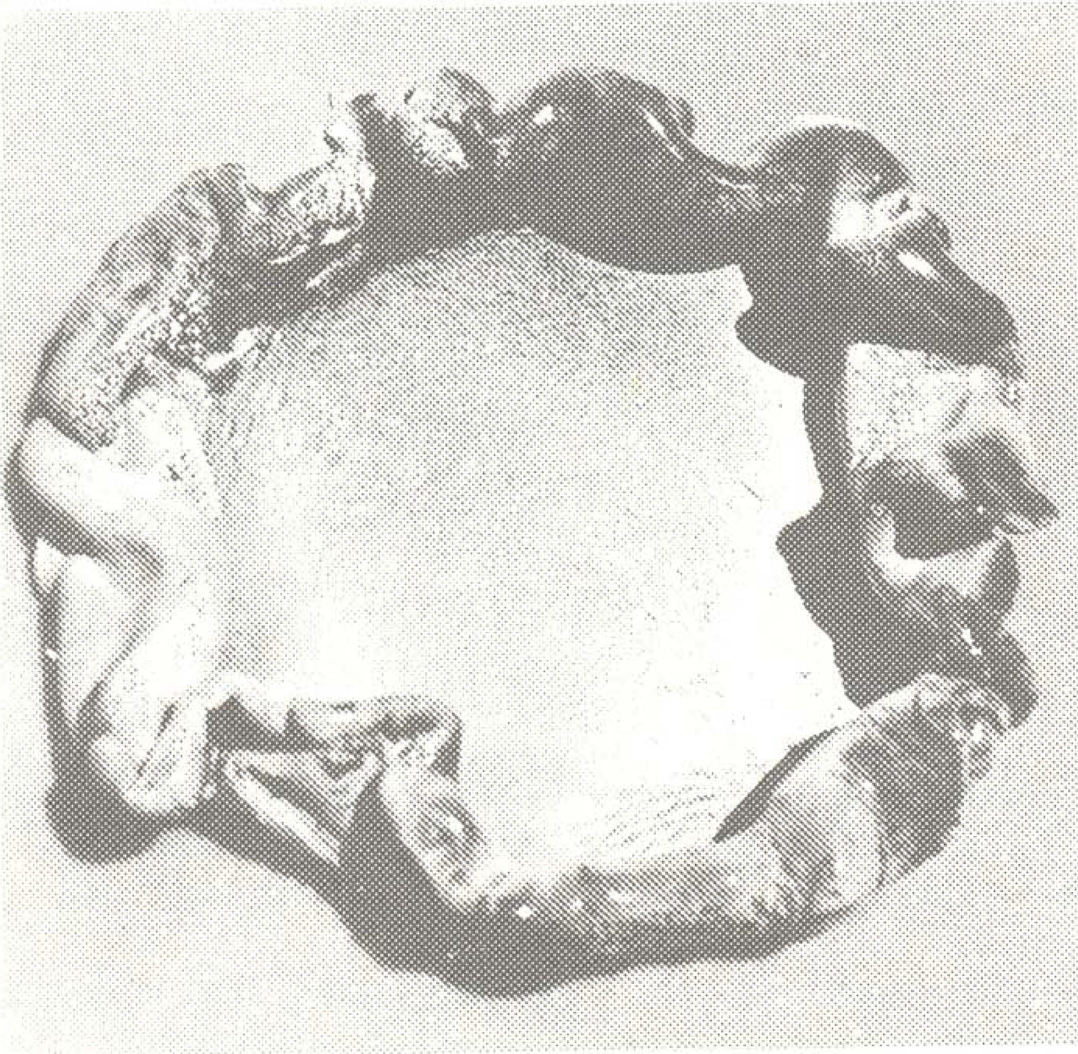


تكوين .. للفنانة اسماء فيومي

ولكن الابتعاد عنها يعطي الانطباع التجريدي ولهذا فهي تقدم لناشكلا من التعبيريقربها من الفن التشخيصي الجديد الذي لاقى إهميـة في مرحلة تلت التجريد في أوربا .

لكن الشيء الهام في انتاج (ليلى نصير) هو الاستمرار والداب ومتابعة النشاط خلال الفترات المختلفة التي مرت ، والموضوعات الانسانية التي تقدمها ، والتي تعطيها ميزة هامة ، رغم انها قد تعود الى الواقعية احيانا ، والى الواقعية التسجيلية ، وقد تتاثر باشكالات فكرية وحياتية ، لكن تلك الظروف ليست اساسية في عملها الفني ، ولهذا نعتبر ان نتاجها الفني المعبر عنها بصدق هو ماطلقنا عليه اسم (التشخيصية الجديدة) التي تقدم فيه لغة خاصة بها ، ومضمونا انسانيا .

وقدمت الفنانة (اسماء فيومي) عدة تجارب فنية هامة ، توصلت اليهابعد مرحلة تجريدية تبعت تخرجها من كلية الفنون الجميلة ، ففي عام (١٩٦٦) عرضت تجاربها التجريدية التي تمثل بداية انتاجها ، تتفق مع تطور انتاج الفنانين في القطر ، ودخول الحركة



صحن خزف ... للفنانة وفاء ضنيعة



على قارعة الطريق

للفنانة ليلى مريود

الفنية في مرحلة تجريدية تمثلت في انتاج كل من (محمود حماد) و (نصير شوري) و (الياس زيات). وتأثرت بهذه المرحلة ، وعكست ذلك في معرضها . وهي ان اختلفت من حيث الاحساس الشخصي الذي اعطى الالوان الخاصة بها لكنها اعتمدت علاقات الالوان للوصول الى جمالية تجريدية هي علاقات لونية .

المرحلة الثالثة
١٩٦٧ - ١٩٧٥

لقد كان عام (١٩٦٧) عاما حاسما اذ بدات الحركة الفنية في القطر تخضع لمراجعة شاملة ، وبدأت تصغى بالواقع الذي كانت تعيشه الامة العربية . ولقدأثر ذلك على انتاج الفنانين وكذلك الفنانات .

ويمكن أن نسوق على ذلك مثالا في انتاج ((اسماء فيومي)) الذي بدأيبحث عن الوسائل للتعبير عن موضوعات أكثر انسانية سواء كانتسياسية كما فيلوحتيها (القدس) أو (الفدائين) أو في تجاربها الاكثر صلة بالرموز المحلية التي كانت محورها المرأة ، او موضوعاتها التي أصبحت أكثر بساطة ، فارتبطت بالاطفال وعبرتبصياغةعفوية عنمواضيع أكثر انسانية .

ان تطور فن المرأة في هذه المرحلة قد أخذ مجالا أوسع اذتعددت التجاربوتنوعت وبدأت تحفل المعارض بتجارب مختلفة ، منها :

((ميسون جزائري وهند زلفة وفيكتورين أوزون وهنا خالدي ، ورفيف رفاعي وختام بنيان وانتباه مصاصاتي)) وغيرهن كثيرات .

ولعل اهم تجربة في هذا المجال هي تجربة الفنانة (هند زلفة) التي اتجهت للرسوم العتمية الدقيقة المعبرة عن المشكلات المختلفة ذات الطابع الاجتماعي .

ونود أن ننوه في الخاتمة بدور هام قامت به مراكز الفنون التشكيلية التي أصبحت منتشرة في جميع محافظات القطر والتي عملت على رعاية الفنانات الهاويات في مختلف المناطق ورفد الحركةالفنية بتجارب مختلفة ، وبالتالي ازداد عدد النساء اللواتي يمارسن الفن ، وتوسعت القاعدة التي افسح لها مجال ممارسة الهواية مما ينعكس بالتأكيد على وصول عدد من الفنانات الى المستوى الفني المتميز .

٤

كيف رسم فنانونا المرأة

اعداد : الحياة التشكيلية

لقد طرحت « المرأة » كعنصر تعبيري وجمالي في الفن التشكيلي على اختلاف تقنياته ، في النحت كما في الحفر والتصوير ، في الفن الرسمي كما في الفن الشعبي ، وفي الحضارات القديمة ، كانت رمزا لكثير من الاساطير والالهة ، ثم دخلت الفن الكنسي من بابه الواسع « الايقونة » ، ومع ولادة لوحة الحامل ، ونمو التعبير الذاتي وانفصال الفنان عن السلطة التي كانت ترعاه كصانع ، تميزت عشرات التجارب الفنية العالمية باعتمادها « المرأة » كأساس للتعبير ، وفي مراحل مختلفة من تطور الفن التشكيلي ، وتنوعت الموضوعات والمضامين بما يتلاءم مع رؤية الفنان وجمالياته .

وتنوعت الرؤية في استخدام « المرأة » في الحركات الفنية المعاصرة ، وفي التجارب الفردية ، حيث تناولها البعض كجمالية مجردة من أية دلالة انسانية ، واستخدمها البعض الاخر عبر « الاثارة » كوسيلة للملصقات الجدارية التجارية والسياحية ، اي كسلعة لكن ، ثمة تجارب استخدمتها للتعبير عن مختلف الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، وبشكل خاص في الاعمال النحتية النصبية ، التي رمزت بالمرأة ، الى الحرية والارض والوطن والخصب والعطاء ..

وفي حركتنا الفنية العربية السورية المعاصرة استخدمت « المرأة » كعنصر فني في مختلف المراحل والتجارب ، منذ جيل الرواد الاوائل الى يومنا هذا بحيث يندر ان نجد فنانا لم يستخدم « المرأة » في أعماله ، وفي « كيف رسم فنانونا المرأة ؟ » ، لن نحيط بكل الاعمال التي تناولت « المرأة » كموضوع للتعبير ، وانما سنتحدث عن الفنانين الذين أكدوا على « المرأة » في معظم أعمالهم ، أي ، التجارب الفنية التي تشكل « المرأة » فيها العنصر الرئيسل للتعبير ولا شك في أن هذه التجارب قد تنوعت وتباينت بما يتلاءم مع الموضوعات والمواقف والجماليات.. وسنهمل التجارب التي رسمت « البورتريهات الشخصية » « لسيدات وفتيات المجتمع » وقامت بتجميلها ، كما سنهمل التجارب التي استخدمت « العاري » كجمالية خالصة وبمعنى أدق ، كجمالية مجردة من المحتوى الانساني ، وقد أصبحت هذه التجارب ـ نادرة مع تطور الوعي الاجتماعي وممارسة الفن كسلاح حضاري .

المــرأة الريفيــة

في تلك الفترة التي ساد فيها رسم البورتريهات الشخصية كصنعة ووسيلة للشهرة وكسب المال ، ظهرت لاول مرة وعلى نحو متميز ، المرأة الريفية في اللوحة والتمثال كبديل للبورترية الشخصي ، وذلك على يد الفنان (محمود جلال) الذي أعطى المرأةالشعبية الاهمية التي كانت تعطى ـ عادة ـ للخاصة ، وهذا التحول الهام من الخاص الى العام تحقق كانجاز فني عبر موضوع المرأة العاملة ، فقد صور محمود جلال ، صانعة السجاد وصانعة أطباق القش وحاملة الجرة وريفية .. وغيرها من اللوحات التي ترصد المرأة الريفية العاملة ، في الارض ، كما في الصناعات اليدوية التقليدية ، ثم تناولها كعنصر رئيسي في اعمال النحت والميدالية مؤكدا على القيم الكلاسيكية التي اخذ بتعاليمها اثر دراسته الفن في روما ، والشيء الهام في هذه التجربة حول موضوع المرأة الريفية يكمن في صفات النبل والشاعرية والقدسية التي اعطاها للمراة في العمل الفني .. الصفات التي كانت حكرا على الموضوعات الدينية والشخصيات المتنفذة .

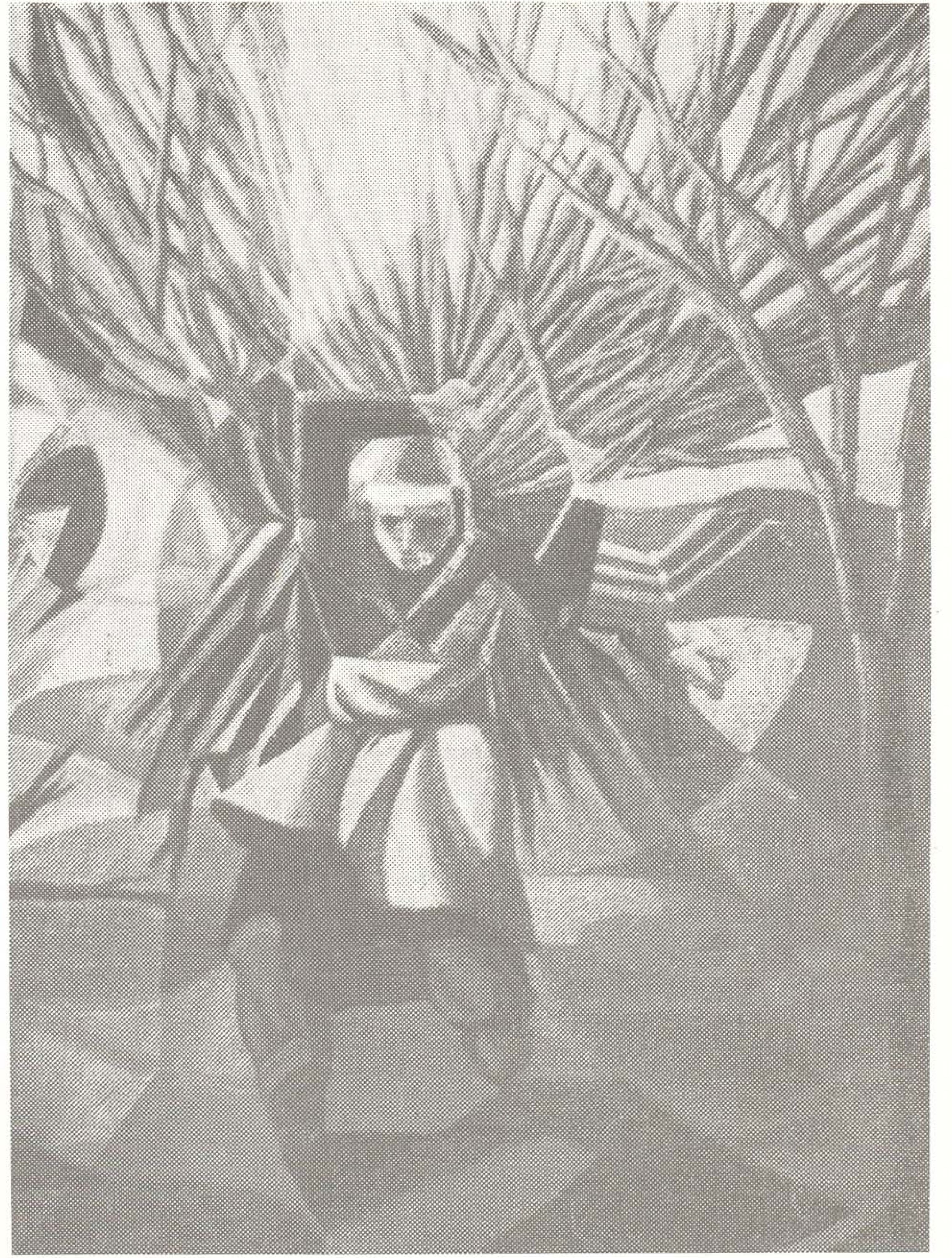
لقد أراد النبل الذي يصل حدود القدسية ، وقد تحقق له ذلك في مختلف موضوعاته وعناصره الريفية .

« كانت تثيرني حياة الشعب والريف التي بدت لي . أنا بسيطة ونشيطة مملوءةبالحياة ، وكل هذا قادني وبشكل طبيعي الى أن اعبر عن هذه الحياة الشعبية الريفية ، وعن حبي لها بالالوان والخطوط ، ففي هذه الحياة يوجد ابداع طبيعي ، بلا تصنع ولا تكلف ، والفنان يجده في الازياء والالبسةالعربية ، كما هو واجده في كل مظاهر الحياة الشعبية ، وخاصة في الاجواء الحرفية . » وقد ظل « محمود جلال » حافظا هذه الحياة ، عاشقا لها في كل ما أنجزه من أعمال .

محمود حماد

وفي تلك الفترة تظهر تجربة الفنان (محمود حماد) الذي عرف بعد العام ١٩٦٣ م باستخدامه الخط العربي ، لكن ، قبل ذلك العام ، أمضى «محمود حماد» عدة سنوات في منطقة حوران ، رسم خلالها مجموعة من الاعمال المستوحاة من حياة الريف ، مؤكدا على المرأة . ضمن أجواء مشبعة بالحرارة والانفعالات ، وقد اطلق النقاد على تلك التجربة . « مرحلة حوران » .

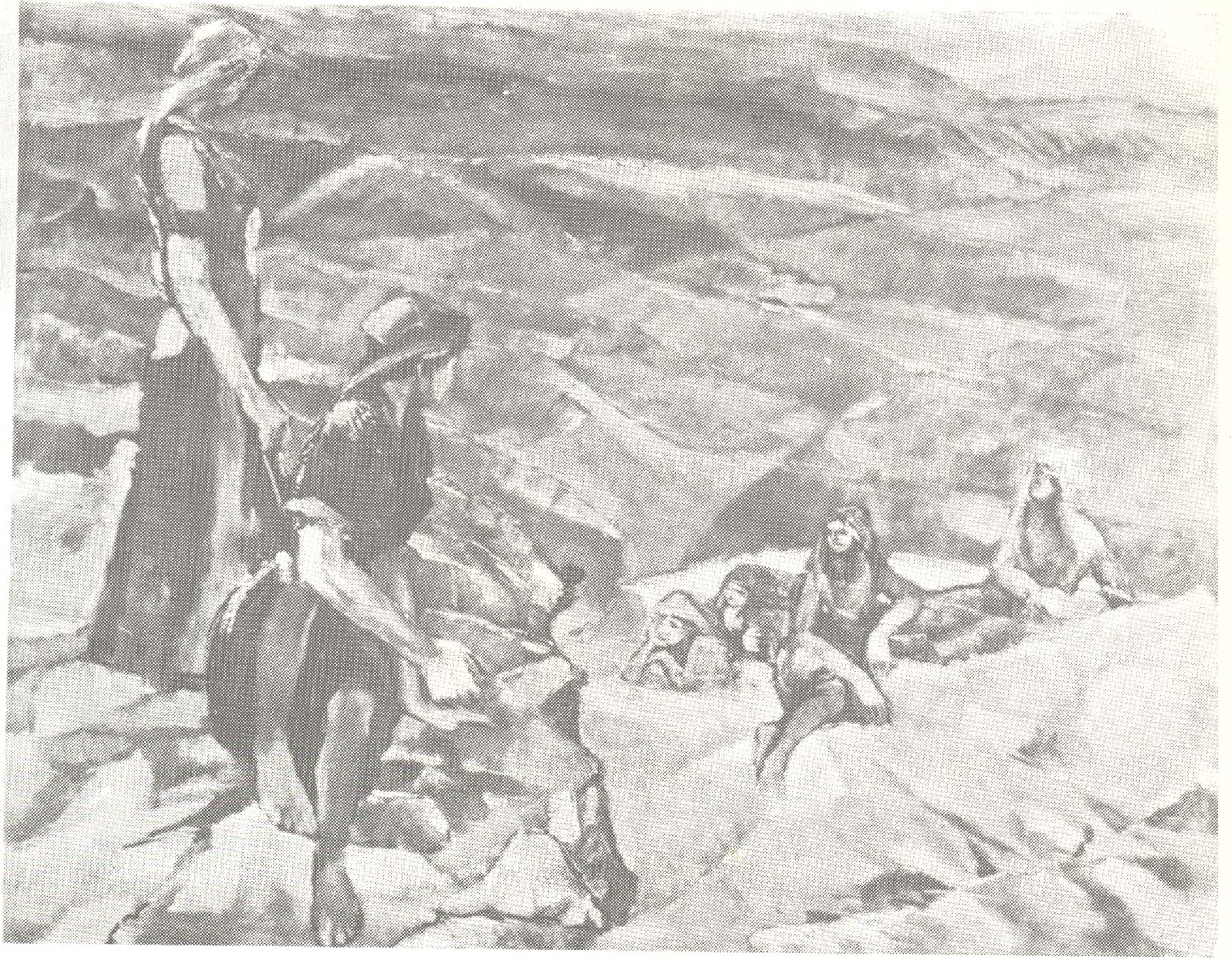
« قبل العام ١٩٦٣ كنت في مرحلة فنية دعيت بمرحلة حوران ، حيث كنت اصور الفلاحين في منطقة حوران ، في فترات بؤسهم وفترات الامل بالنسبة لعلاقتهم مع الطبيعة ، وتوجت تلك المرحلة بلوحتين كبيرتين ـ من مجموعة متحف حلب . » وقد تحققت تلك التجربة كانجاز فني ، بواقعية تعبيرية جمعت



حاملة الحطب للفنان ادهم اسماعيل



أمومة للفنان ممدوح قشلان .



رسم الفنان الفرد حتمل المرأة الريفية، وعبر من خلالها عن مواضيع عديدة

بين حرارة ألوان المنطقة وانفعالات الفنان ، كما حافظت عناصر البيئة بخصائصها الجمالية والتعبيرية ، لكن ، لم يكتب لتلك التجربة الاستمرار ، فقد تحول الفنان فيما بعد الى تجربة اخرى مغايرة بعناصرها وجمالياتها ومضامينها ..

فاتح المدرس

ولعل تجربة الفنان فاتح المدرس من التجارب البارزة التي ملكت الاستمرارية في تناول « المرأة » بالتعبير الفني منذ مطلع الخمسينات الى يومنا هذا ، وقد وصل في تعامله مع « المرأة » ، وبالتحديد المرأة الريفية الى صيغة متميزة من التعبير الفني ، وعلى الرغم من القيم التحويرية التي يؤكد عليها في الوجوه والاجسام الا أن هذه الوجوه والاجسام ظلت حافظة روحيتها المستمدة من جمالية ريف الشمال وتراث المنطقة حيث عاش الفنان طفولته ووضع جماليات وعذابات المرأة الريفية ..

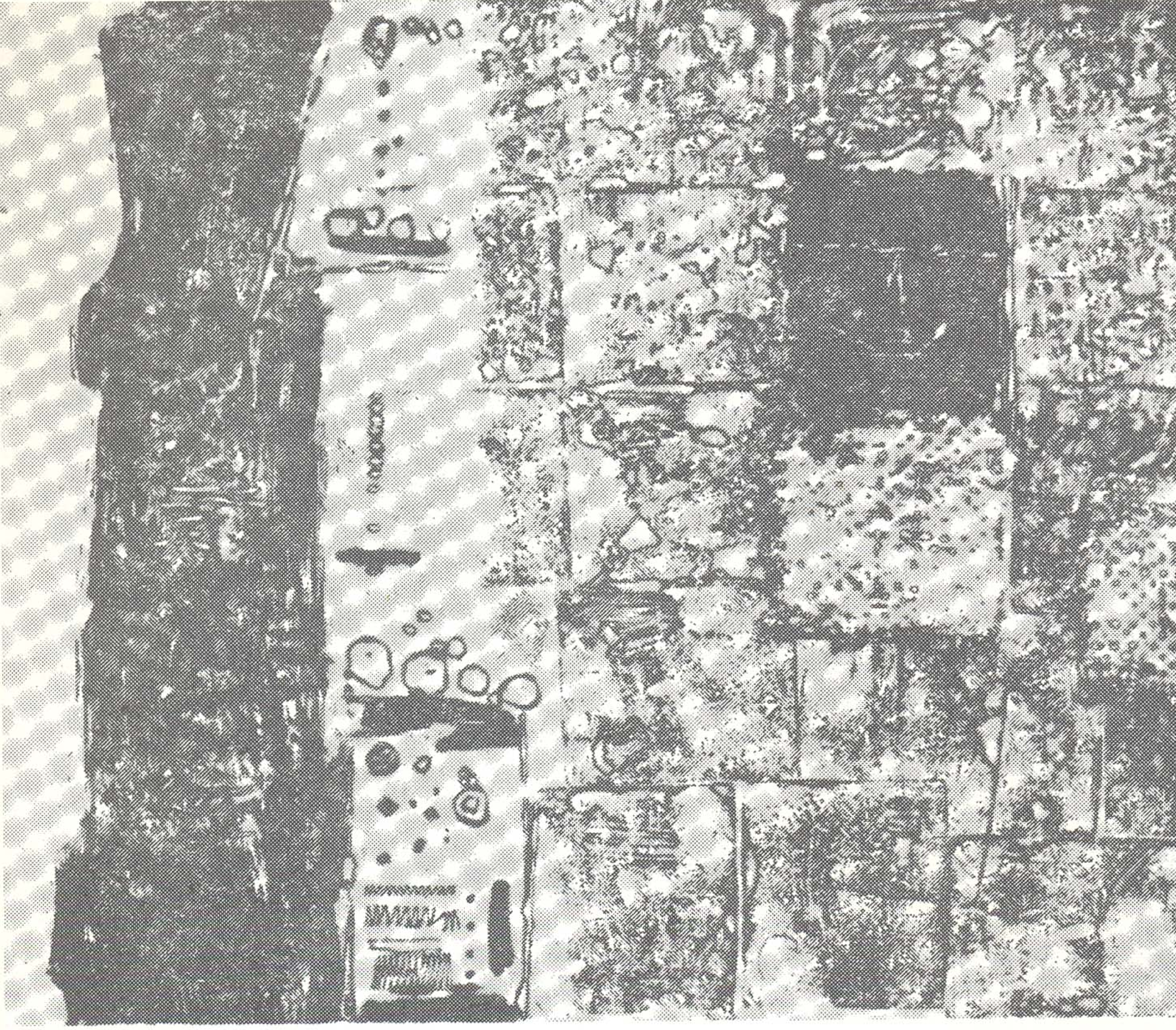
لقد قال لنا مرة : **« المرأة الفلاحة .. نعم ، لان امي فلاحة .. وكان حظها تعسا اذ قبلت الزواج باقطاعي « طيب » ، قتله أهله بالرصاص لانه تزوج فلاحة ؟!**

اذن يا أخ خليل المرأة في لوحاتي هي الفلاحة التي ربتني بعيدا عن غلاظة أكباد أهل والدي القتلة السفلة المجرمون .. اني في حرب دائمة معهم .. مع الاسف هذه الحرب على نسيج اللوحة ..

هل رأيت فلاحة تندب قرب جدار .. هل رأيت فلاحة ترضع ابتها على البيدر .. أو على ظهر حصان .. ؟ رضعت كل حليبي من أم هي — من الشمس والغبار ، وفي الليالي ، على عواء الذئاب وتحت أضواء النجوم . كنا نجوب الفلاة من الجنوب الى الشمال ، ولم نجد مخبأ من الحزن ..

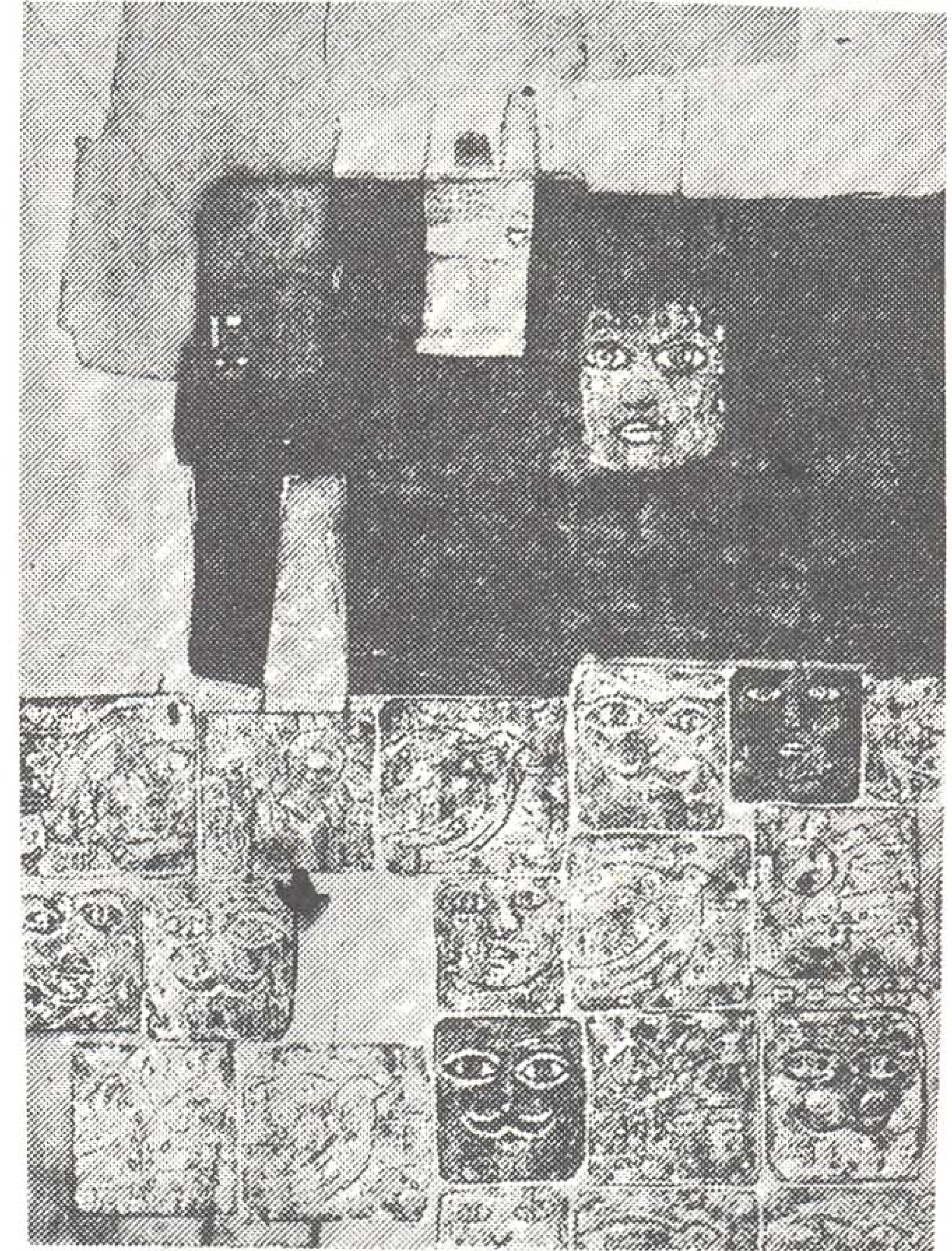
انظر الى وجوه فلاحاتي تجد المرأة العربية في مختلف أفكارها وحالاتها الانسانية .. الحزن ، الموت، الكبرياء .. نعم هذا ما اضعه في وجه المرأة في أعمالي.. وقد وزعت منها في العالم أكثر من خمسة الاف لوحة ما اطيبهن وما أشد صمتهن .. ؟! »

ثم قام بمحاولات مختلفة لربط المرأة بالسهل والجبل ، فألغى البعد الثالث في محاولة لتحقيق حالة توحد بين المرأة والسهل ، فظهرت المرأة كجزء لا ينفصل عن السهل او الجبل أو المنزل ، وتداخلت الوانها الحارة بحرارة الوان التراب ، محققا في ذلك منتهى الانسجام



الاطفال والنابالم

للفنان غياث أخرس



نافذة... فيها امرأة... غياث أخرس.

اللوني .. ولم تقف تجربته عند حدود معاناة المرأة في الريف ، بل تناولها عبر موضوعات قومية ، ويمكن أن نذكر لوحاته حول القضية الفلسطينية مثل « رهان على جنين في دير ياسين - عودة الشهداء » وحرب تشرين التحريرية « نساء من الجولان » وفي أعمال اخرى استلهم المرأة في الاساطير كما في لوحاته « أم جبل الزيتون - عندما ينزل القمر الاخضر - الوحش المرح .. » ، وهكذا استطاع عبر العنصر الواحد « المرأة » أن يعالج مختلف الموضوعات والمضامين الانسانية .

بشار العيسى

المرأة الريفية ، هي - أيضا - الموضوع الرئيسي لتجربة أخرى تعود للفنان الشاب بشار العيسى والذي تناول عبر سلسلة لوحات بعنوان « حاملة القش » المرأة في ريف الشمال ، وبعيدا عن المظاهر التسجيلية ومع المحافظة على الخصائص الجمالية الفولكلورية - تماما - كما فعل « فاتح المدرس » فبشار العيسى لم يسجل مشهدا سياحيا ، بل عمل على تحوير هذه المظاهر من أجل النفاذ الى عمق المأساة ، لكنه حافظ كل المحافظة على الخصائص المحلية التي نتمثلها في ملامح المرأة كما نتمثلها في الثوب الشعبي والوشم والحلي وبعض الادوات التي يستخدمها أهل الريف في

حياتهم اليومية كماأكد على التعبيرية كمتنفس لانفعالاته وواقعيته ، مستخدما الوان الشمال الحارة المشبعة بالضوء .. وقد سكنت هذه الالوان كتل المرأة كما مساحات الارض الصحراوية ..

واهمية هذه التجربة تكمن في التطور في الرؤية حيال الموضوع الواحد ، وليس الاستمرارية في المعالجة فقط ، ذلك ان « بشار العيسى » الذي قدم في بداية التجربة « مطلع السبعينات » المرأة بكثير من الانفعالات المباشرة والآنية مستغرقا في المأساة الانسانية على حساب اللغة التشكيلية ، قد وصل الى صيغة للتعبير محققة بشاعرية لاتنفي مضمونه المأساوي ومعاناة المرأة ، لكن تقدم مختلف المضامين بهدوء ورقة وشاعرية ، أي عبر جملة خصائص تقود المتلقي برفة الى مضمونه وتترك أثرا لايمحى لانها لاتعتمد الصدمة المباشرة ، بل الجمالية كمدخل للمأساة ، للموضوع القديم الجديد « حاملة القش » والتي أصبحت رمزا لكثير من الموضوعات .

من هي « حاملة القش » ؟ يقول الفنان : **« حاملة القش .. انها همي الكبير ، مرة رأيتها عند الافق بوشاحها الاسود وحوضها العريض .. في مهب الريح كانت تلوح بيديها الموشومتين ، ومرة نزلت ضيفا عندها .. كانت تنظر بعينين واسعتين ، ورموشها الخجلة تستند الى السفح وتغني للتاريخ .. وأخيرا علمت انني عاشرتها منذ زمن طويل ، لا في الشمال السوري فحسب ، وانما في كل السهول والوديان .. حاملة القش ليست نموذجا فولكلوريا نجده في الشمال .. انها عينان ترى ما بعد الافق .. وحنجرة غنت في كل الاعراس والجنازات ، مرة سمعتها تغني لزوجها القتيل ، ـ أرضنا المزروعة بالخرنوب .. المسقى بدمك ، لترعى فيها خرافك ـ . كان راعيا وفتيا ويرقص في كل الاعراس . وكان شهما وقويا ، ولولا حنجرة زوجته لكنت الآن نسيته ، لكن سيبقى في ذاكرتي لا من خلال صفاته وانما عبر حنجرة زوجته.. فلماذا نحفظ كتب التاريخ في المتاحف ، ولماذا نضع قطع الفخار في اقفاص زجاجية ، ونرمي بالحنجرة التي حفظت التاريخ انها تراث انساني .. انها أرقى أشكال صراع الانسان مع الطبيعة . »** .

صبحي عبد النايف :

ومن قرى حلب « فاتح المدرس » وأرض حوران « محمود حماد » وسهول الحسكة والقامشلي « بشار العيسى » الى وادي الفرات وريف دير الزور ينقلنا الفنان الشاب صبحي عبد النايف الذي بدأ على نحو متميز في تناول المرأة بالتعبير الفني . فرسم المرأة الريفية محافظا على الطابع الفولكلوري الذي تتمثله في الازياء والحلي والبسط والجماليات الشعبية التي تحيط بالانسان ..



فاتح المدرس ... المرأة الفلاحة .

لقد أراد الجانب المحلي بكل خصائصه ومميزاته وجمالياته . وحاول الاحاطة بمختلف الموضوعات الحياتية مؤكدا على الشفافية والفنائية في الالوان المستخدمة ، وعبر تلك الموضوعات المستقاة من حياة المرأة في ريف وادي الفرات حقق تميزه ، وبرؤية واقعية تنشد الكشف عن جماليات البيئة وتراثها الشعبي .

الفريد حتمل :

ثمة تجربة للفنان الفريد حتمل تدفع لوقفة طويلة وتثير الاهتمام. لما وصلت اليه من انجازات عبر التأكيد على « المرأة » للتعبير عن شتى الموضوعات والحالات الانسانية ، وبالتحديد « المرأة الريفية » وقد استمر الفنان في معالجته « المرأة » لاكثر من عشرين عاما ، فصورها في السهول والجبال ، في ساعات العمل الطويلة ، كما صورها في لحظات الراحة ، وبصيغة واقعية تطورت فيما بعد ، بما يتلاءم مع تطور المضامين والرموز ، فألفريد حتمل الذي صور في البداية ، المرأة في حياتها الريفية اليومية ، انتقل في مرحلة لاحقة الى ربطها بالارض عبر سلسلة من اللوحات بعنوان « الارض والانسان » ، فأصبحت المرأة رمزا للخصب والعطاء ، وارتباط الانسان بالوطن .. ففي لوحة

بعنوان « وطن » تناول مجموعة من النساء في حركات مختلفة للتعبير عن حيـاة بكاملها ، وفي لوحة أخرى بعنوان الارض ، صور المرأة وقد التحمت بمساحات التراب والصخور ليرمز من خلالها الى علاقة الانسان بالارض . وقد تطورت تجربته في هذا الموضوع باتجاه شاعري يصل حدود القدسية ، حيث قدم في اعماله الاخيرة المرأة الريفية كقديسة ، وفي معرضه الاخير في روما رمز بالمرأة الى القضية الفلسطينية.. الى الثورة التي تدافع عن الارض والى الشعب الذي يلتصق بها .. وهكـذا استطاع « الفريد » أن يعبـر من خلال « المرأة » عن مختلف الموضوعات الاجتماعية والقومية.

ورسم الفنان فيصل عجمي . مجموعة من أعمال « العاري » بصيغة تعبيرية « بداية تجربته » ، ثـم اتجه الى المرأة الريفية فصورها ضمن أجواء مأساوية. وحين أراد التعبير عن الموضوعات القومية ، اعتمـد على « المرأة » كعنصر رمزي وتعبيري كما في لوحاته « الصبية ــ تحية الى ١٧ نيسان ــ رايات نيسان ــ من حياتنا اليوميـة ــ كان لنا بيت ــ فرحـة طفلة المستوحاة من حزب تشرين .. وغيرها . » .

وفي تحليل نقدي لاحدى لوحاته كتب أحد النقاد

ما يلي : « يقدم لنا الفنان فيصـل عجمي في هـذه اللوحة امرأة تحمل ابنها وهي تنطلق فزعة . كان شيئا ما قد حدث ، وجعلها خائفة عليه تحضنه وهي تتطلع الى الوراء ، لتراقب المصدر الذي أثار خشيتها على ابنها الوحيد الوليد . ونرى في اللوحة تفاصيل القرية عن بعد . وبعض المعالم الاخرى التي تساعدنا على فهم المقصود من اللوحة ، التي تعني أن هذه الام هي جزء من الارض ، وما حدث من اعتداء على القرية الوادعة في الافق جعل تلك المرأة تحس بالخوف، فتهرعخارجة تحمي ابنها بجسدها ، وتنظر كأن قوى تلاحقها من الوراء . وتخشى أشـد ما تخشاه أن تلحق المكروه بالطفل .

ولاشك في أن طريقة رسم المرأة التي جعلها الفنان اكثر استطالة من الواقع ، وأسلوب تداخل جسدها مع ابنها قـد ساعداه على جعل التكوين متماسكا ، وساعداه على ربط ذلك كله بالفكرة التي رسمها والتي تعني ان الامة حريصة عل ىوليدها اكثر من حرصهـا على نفسها ، لان الوليد هو الامل . وعليه تعقد الآمال للمستقبل ، لهذا يجب علينا حمايته من كل شـر ، وابعاد القوى المعتدية ، فالأم كالأمة في تعلقها بالامل والولد ويزيد من جمالاللوحة لجوء الفنان الىالخطوط اللينة التي رسم بها الاشكال كلها فوحد بينها وعبر عن وحدة العناصر الثلاثة في اللوحة ، الارض ، الام ، الوليد ، وهكذا برزت الصياغة الواحدة لتقدمالمضمون وتعالجه بنفس الروح . اننـا نرى في الجسد العاري شيئا م نالارض بتعرجاتها وتفاصيلها ، ممـا يجعلنا نحس بالتلاحم بينهما . وكما جعل الام تحمل الوليد بطريقة تجعله جزءا ، فيزيد ذلك من ربط الجميـع برباط محكم ، مما يؤكد أن حماية الوليد هو جزء من حماية الارض ، ودفاع عن المستقبل ، والامل يكمن في هذا التعاضد بين جميع عناصر اللوحة التي تقـدم المضمون . » .

جمال عباس :

وصور الفنان **جمال العباس** المرأة في ريف جبل العرب كجزء من الارض التي تعيش عليهـا ، كمـا استخدمها ــ أيضا ــ عبر الرمز للتعبير عن الموضوع القومي ، مؤكد على المأساة ، وصراع الانسان « المرأة » مع الارض والطبيعة وقد تنوعت الرموز والافكار التي طرحها « جمال » في العنصر الواحد ، فالمرأة هي رمز للارض في سلسلة لوحات تحت عنوان « الأرض» وهي العطاء في لوحة « الخصب » ، وهي الوطن في لوحـة « نحن والاهل » ..

وفي تجربة الفنان جورج جنورة وبالتحديد اعماله الاخيرة في المعرض المستوحى من القضية الفلسطينية نرى المرأة الشعبية العاملة كقديسة في أجواء عربية من الاقواس والقباب والزخارف ، تشير الى شيء من الشاعرية تحيط بالمأساة الانسانيـة ... لقد أضفى على « المرأة » كما على المكان « الارض المحتلة » قدسية لانراها الا في الأيقونات ..

ورسم الفنان **انور دياب** المرأة الشعبية على نحو اسطوري للتعبير عن مختلف الموضوعات الاجتماعيـة والقومية . ففي لوحة « غزة » يشير من خلال الشكل الاسطوري للمرأة الى صمود المدينة في وجه الاحتلال وارتباط الناس بأرضهم وتراثهم ، وفي لوحة جـدار من القنيطرة استخدمالمرأة للتعبير عنالمدينة الشهيدة، القنيطرة ، وفي لوحة زهرة المدائن رسم القدس على شكل امرأة تعاني وتتألم وتستنجد ...

نعيم اسماعيل :

ومن التجارب المتميزة نذكر تجربة رائدة للفنان **نعيم اسماعيل** الذي استخدم المـرأة الريفية ــ من جهة ــ و « العاري » من جهة أخرى للتعبير عن شتى الافكار ، والعمل على تأصيل اللوحة .

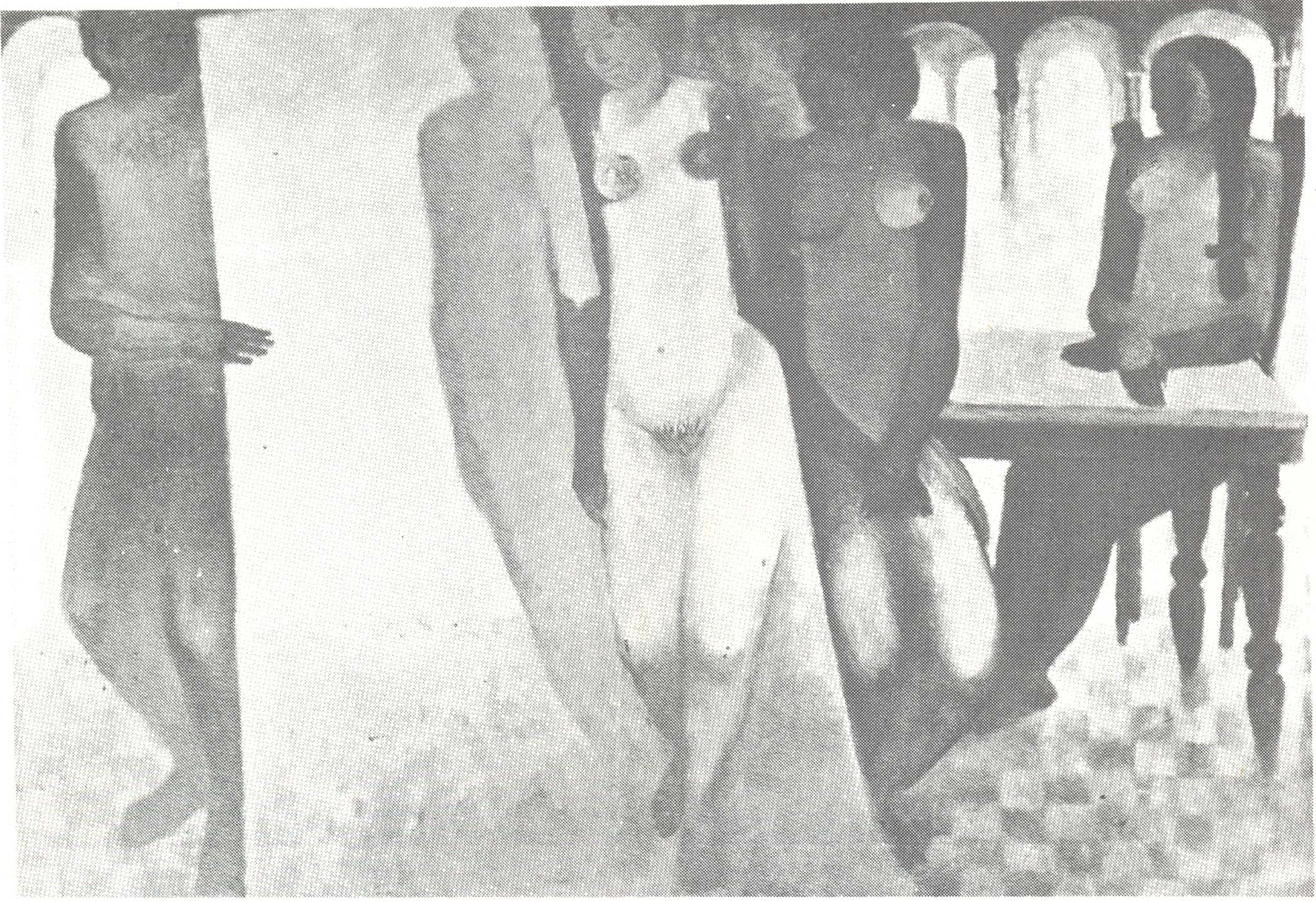
لقد صور « المرأة الريفية » في حياتها اليومية ، حركتها الدائمة ، بين القرية والسهل والجبل ، وبين المنزل والنبع ، مؤكدا على الالوان الصريحة والازيـاء الشعبية بزخارفها وتكويناتها المتميزة ، كما في سلسلة لوحات حول الحياة في القرية ... بكل ما تحمله كلمة حيـاة من معنى ، ذلك أنـه أراد الابعاد الاجتماعية والحضارية ، لا تسجيل المظاهر الخارجية ، وقـد وجد في هذه الحياة الجاذب الاصيل والمتميز بطابعه



صبحي عبدالنايف ... رسم
للنسوة في الريف الشمالي .

العربي ، ثم استخدم « العاري » استخداما رمزيا للتعبير عن الافكار والقضايا التي الحت عليه في مختلف مراحله الفنية . ولعل لوحة « حلم شجرة » ، تمثل نموذجا لاستخدام « العاري » **في طرح المضمون الانساني فالشجرة تضرب في عمق الارض ، والمرأة تلتحم بها والغصن الاخضر يطل ليعيد دورة الحياة في حركتها وليشير الى معنى العطاء والخصب ، عند المرأة .**

ومن التجارب الهامة والمتميزة في استخدام المرأة للتعبير عن شتى المضامين والافكار والقضايا نذكر تجربة الفنان غسان السباعي الذي استطاع ان يطرح العديد من الموضوعات الاجتماعية والسياسية والقومية ، ففي لوحة الاحتلال صاغ معنى الاحتلال عبر رموز واضحة وبسيطة ، فثمة مجموعة من النساء مقيدة ، تشير الى معاناتها والضغوط عليها ، وهي تشير اخيرا الى شعب يعاني الاحتلال والارهاب والقمع ، وفي لوحة بيت لحم يستخدم ـ أيضا ـ المرأة للتعبير عن المعاناة الانسانية ، وينقلنا في لوحة امرأة وأشجار الى صيغة متميزة من التعبير مشيرا الى ارتباط الانسان بالارض ومحبته لها وفي لوحة المفتاح يرمز بالمرأة الى الامة التي تنتظر الخلاص من الاعداء وفي لوحة نساء غزة يعتمد على المرأة للتعبير عن صمود المدينة في وجه الاحتلال .



خالد مز ... لوحة بانتظار الفجر واستخدام العناصر النسائية في اللوحة.

ونذكر تجربة الفنان **برهان كركوتلي** الذي بدأ في تصوير المرأة الشعبية في القصص والاساطير ثم انتقل الى التعبير عن القضية الفلسطينية مستخدما المرأة الشعبية كأساس للتعبير ، كما في لوحاته « فلسطينية ـ عائدون ـ قريتي متى تعودين .. وغيرها » وقد ركز بشكل خاص على الجانب التسجيلي في تناوله المرأة الشعبية ورسمه الثوب بتكويناته وزخارفه .

ثمة تجارب تناولت المرأة الشعبية في أحياء دمشق القديمة ، وأخرى اتجهت الى المرأة في ريف دمشق ، فكان موضوع المرأة والحي الشعبي القديم من الموضوعات التي شغلت تجربة **« أسعد عرابي »** سنوات طويلة ، فأخذ من الحي طابعه المعماري الخاص ، ووزع عناصره الانسانية بليونة محققا تناغما خطيا بين خطوط المنازل المرسومة بتحليل هندسي ، وخطوط المرأة التي تتحرك بانسيابية ضمن تكويناته الهندسية الصارمة . ثم اتجه الى الداخل « داخل المنزل » بحثا ليس عن الجمالية فحسب ، بل عن التقاليد والعادات التي تناولها بالنقد ، وبالمحبة والشاعرية ، وتطور في تعبيره الفني باتجاه اللون بعد أن عاش تجربة الخط ، فأخذ من اللون حرارته وحقق ذلك بعفوية تميز بها عن غيره .

وحول تلك المرحلة كتب الفنان الراحل نعيم اسماعيل « لقد ارتجفت الخطوط والبنيان المتين للبيوت في بداية تعرضه للخلل ... مالت الجدران وتفتحت النوافذ بشيء من الاستهتار ، لتطل منها عناصر انسانية تغلب على أوضاعها اللامبالاة ، فليس لدى فتيات الشبابيك رغبة أكيدة بالخروج من اطارات هذه الشبابيك ، ولكنهن عاريات مع ذلك ، ولا مانع من أن يراهن الجميع من خلال هذه الاطارات المشرعة للرياح والاضواء والعيون ... ولا أعتقد بأهمية التناقضات الذي وصف بها أسعد المرأة بين محجبة وعارية ، وبين واقفة أو نائمة أو أفقية أو مقلوبة .. وبين محتشمة ومستهترة .. ولا أتصور أن أسعد يحاول التعبير عن ظاهرة اجتماعية على هذا النحو ، بقدر ما كان يعكس لنا حبه العميق للمرأة وللبيت ويتجلى هذا الحب بشيء من الفضيحة ـ اذا صح التعبير ـ .

الفتاة العارية أو غير العارية ، هي وراء شباك أو وراء سور وباصرار لا تراها في الشارع ولا في حديقة وليست متحررة من شيء ، هي بعيدة وأسيرة آخرين وليست أبدا في متناول اليد .. اعتبارات شرقية لزمن بعيد من حيث التفسير الأدبي ، ولكن قدرة الاقناع لدى أسعد تؤكد لنا أن أعماله أسبق لأي تفسير أو أي رأي مطروح سلفا .

أمام جدران أسعد حيث أن هناك ما يلفت النظر بصورة أشد وهو أن البيوت لا « سماكة » لها ، فهي بيوت مسرحية ، نرى منها الجانب الواحد فقط ، ولا جوانب أخرى لها .. انك تستطيع أن ترى السماء من خلال داخل الغرف .. ان للغرف اذن جدار واحد ، هو ما نراه ولا وجود للجدران الاخرى ، وهذا ما يزيد الشكوك في نفوسنا ، فهذه البيوت ذات مئات النوافذ والخطوط المتقاطعة والاشكال الهندسية، قابلة للانهيار بسهولة أمام أي صدمة عارضة .. — وكان هناك بيت تطل منه صبية يانعة تداعب جسدها العاري — . » .

لكن ماذا يقول أسعد : « حينما حطمت ذلك الباب الموصد بالتقاليد المرعبة والكاذبة والتي تحمل محل مفارقات تخلفنا عن العالم وتوقعنا في ازدواجية مرضية هي ازدواجية من يلبس قناع البيت المغلق ، ثم يهتك ليس قناعه فقط ، بل وجلده ايضا .. كنت أقصد بهذا التحطيم لرتاج باب عنيد الايصاد هو فكرة الولوج نحو موطن مليء بالذكريات واقتحامه ثم تثقيبه على فراغ أكثر حرية، وكأنني أفضح نوعا من التحيز لخارج البيت ، وكنت أصنع في اللوحة ، ليس الفضح أو التعرية بقدر ما هو ثقب لعالم متماسك عنيد في نظمه وأطره الزخرفي وتقاليده التي ليس من السهل نسيانها مهما كانت سلبية ، مع ذلك الولاء الشكلي والغريزي والعاطفي المرتبط بالذكريات . هذا العالم لا يمكن رفضه لانه يحمل الكثير من انسانيتنا ، ولكنه ليس بعيد عن الادانة .. والمرأة في اللوحة تؤدي وظيفة رمزية فهي ليست انسانا محبوبا بالمعنى السيكولوجي، ولكنها اداة لاستحضار حشد من العلاقات الحرة والايحاءات الميتافيزيقية والتوق نحو الانفلات الكامل من أسار الهندسي — العمودية والافقية — ، المرأة تملك ذلك الجسد المرن المفاصل ، والذي يؤدي دوما امكانات الرفض الكاملة ، والشفاف الذي يحمل امكانية امتصاص الضوء ، وهو مايطابق لدى الرغبة في تصيد لحظة ضوئية من خلال تلونات حارة أو باردة تصل بهذا الشكل الى المطلق . » .

« العاريات » و « المنازل الدمشقية » أصبحت — أيضا — موضوعا لتجربة أخرى ، هي تجربة الفنان محمد علي الحمصي ، ابن الحي الدمشقي القديم ، وقد تطورت هذه التجربة من استلهام القيم الجمالية والاثارات البصرية الشكلية الى البحث عن المأساة وتحقيقها عبر المرأة الرمز ، وعناصر رمزية أخرى ، لكن ليس بعيدا عن الاثارات الجمالية القديمة : « المخزون البصري والعاطفي والانفعالي » . لقد صور « علي » في البداية المرأة في أزقة دمشق القديمة ، خلف النوافذ والجدران وأصص الورد وشجيرات النارنج والليمون وبكثير من المحبة والعشق ، ثم رمز بها الى مضامين قومية ، فأصبحت ترمز الى المدينة والوطن .. ثم قدمها في حالاتها المأساوية ضمن عالم غنائي جميل . مؤكدا على شفافية اللون وشاعرية العناصر المستخدمة ..

وحول المرأة في أعماله قال في حوار سابق : « المرأة في تجربتي هي الحياة ، وهي العطاء .. منذ القديم كانت تعني الخصب وفي ذاكرتي العديد من الصور الجميلة لها .. في طفولتي في الحي الشعبي — الشاغور — أذكر الأزقة الموحلة والالوان الشاحبة في وجه أمي الذي حمل هموم وتناقضات ذلك الحي القديم . لوحاتي بدون امرأة ، صحراء قاحلة ، والمرأة التي كانت داخل كتلة المنزل أو ملتحمة معه في لوحاتي. انما تعكس صورة للارتباط الوثيق بتقاليد وعادات هذا الحي الشعبي من حيث أن المنزل كان دوما يعني الحياة الوحيدة للمرأة .. » .

وتعتبر تجربة الفنان ممدوح قشلان من التجارب الهامة في استلهام البيئة والتأكيد على المرأة الشعبية كموضوع للتعبير ، وبالتحديد المرأة في غوطة دمشق . بلباسها المتميز . ولم يقف « ممدوح » في تناوله هذه المرأة عند موضوع محدد . بل صورها في مجمل جوانب حياتها . في حركتها الدائمة ..

وحول هذا الموضوع يقول : « **هناك مضامين معينة، تعكس حالات متنوعة مرتبطة بحياة الانسان الشعبي، وبشكل خاص .. المرأة .. والتعابير الانسانية التي تمثلها .. وعندما أقول المرأة .. فأعني المرأة الشعبية الطيبة والخصبة .. وسمة الخصوبة تتميز بها المرأة الشرقية عن المرأة الغربية ، وهناك الامومة .. هذا الموضوع الذي أتعاطف معه بكثير من المحبة ، وقد طرحت موضوع الامومة في العديد من اللوحات التي أنجزتها .. ولا أدري هل يعود ذلك الى فقداني أمي وأنا في سن الثامنة ؟ » .**



استخدم المرأة عدة مرات .. وقدمها ضمن لوحات معبرة .. للفنان أنور دياب

والشيء المؤكد هو استمرارية « ممدوح » في تناول هذه المرأة بالتعبير الفني ، في حالاتها المتنوعة ، وبشخصية فنية متميزة .

هكذا نصل الى حقيقة ان استخدامات هذا العنصر الانساني « المرأة » قد تطورت في أعمال فنانينا من الرؤية السياحية والنظرة السطحية والجمالية المجردة من أي معنى انساني الى آفاق جديدة ، ليست بمعزل عن التطور في الموضوع الاجتماعي والسياسي ، لان هذا العنصر أصبح رمزا للتعبير عن مختلف الافكار والقضايا والمضامين الانسانية .

خ

٥

المصوِّرات النساء

من عصر النهضة... إلى اليوم.

اعداد: ليلى مريود

في عام (١٥٤٨)، وقعت (كاترينا فان همسن) من (أنتويرب) على لوحتين صغيرتين، وأرختهما، لها ولأختها، وفي عام (١٥٥٤) وقعت [سوفونيسبا أنفويزولا] من (كريمونا) على لوحة شخصية صغيرة لها، وهي موجودة الآن في (فيينا)، وهذه اللوحات الفنية تمثل أول مشاركة للنساء الفنانات، اللواتي احتفظن بأعمال لهن، وبمستندات كافية تسمح لنا بتعريفهن كفنانات، الا أنهن لسن أول النساء المسجلات في المستندات الرسمية، واللواتي احتفظن بأعمالهن، ولكن البراهين المتوفرة لمشاركة النساء قبل منتصف القرن السادس عشر مبعثرة، وبالتالي يصعب تقويمها.

ولكن ... لماذا يشارف (عصر النهضة) على الانتهاء قبل أن تحصل النساء الفنانات على الشهرة الكافية، كي تجمع أعمالهن وتحفظ، ويسجل المؤرخون المعاصرون منجزاتهن الفنية ؟

ولماذا لم تصل الفنانات الى مرتبة [جيوتو] التاريخية حتى بعد مضي مائتين وخمسين عاما من وصول [جيوتو] الى الشهرة ؟!

وما هي الاسباب التي سمحت لعدد صغير من النساء، اتخاذ الفن كمهنة بعد عام (١٥٥٠)، وما الذي منعهن من الحصول على أي تأثير ملحوظ، قبل ذلك التاريخ !

للاجابة على هذه الاسئلة، يجدر بنا أن نراعي وضع المرأة العام في القرون الوسطى، وفي عصر النهضة، اذ أن الاسباب الكامنة وراء ندرة الفنانات واضحة، طالما أن المرأة كانت تعتبر مربية وحاضنة للأولاد، وتابعة أدنى مقاما من الرجل، وقد جعلتها العادة والتمييز، تقتنع بالابتعاد عن التفكير في العمل خارج المنزل، هذا بالاضافة الى واجباتها المنزلية المتعددة والمرهقة، ومسؤولية العمل في الحقل وتربية الحيوانات.



كاترينا فان همسن ... امرأة شابة تعزف ١٥٤٨ .

ويشير المؤرخون الى أن المرأة كانت ذات فعالية اكبر في اقتصاد العصور الوسطى ، مما كان لها في عصر النهضة ، وذلك لأن الرأسمالية قد أدت الى تطور انتاج الاطعمة والالبسة والاحتياجات اليومية ، والزيادة الملحوظة في غنى ملاك الاراضي ، وتدني أهمية دائرة نشاط النسوة ، هذه العوامل والتغيرات ، أسهمت في تضخم عدد النساء العاطلات عن العمل وزيادة الزنى .

وعلى الرغم من قلة الاحصائيات التي يعتمد عليها قبل القرن الثاني عشر ، الا انه يبدو أن عدد النسوة فاق عدد الرجال في القرون الوسطى ، يضاف الى ذلك رغبة أصحاب المهن في ابعاد النساء عن العمل ، من أجل حماية المركز الاقتصادي للرجل ، ولهذا نلاحظ أن ندرة الفنانات قبل عام (١٥٥٠) ، لا ترجع الى الرغبة في ابعادهن عن الحرف اليدوية فقط ، وان كان هذا الامر أساسيا في عصر النهضة ، وانما يرجع ذلك الى المسؤوليات الضخمة الملقاة على عاتق النسوة اللواتي ينتمين الى الطبقة الاجتماعية التي أعطت معظم الفنانين الرجال في القرون الوسطى .

لقد عرفت مهن قليلة برعت فيها النساء قبل القرن الرابع عشر ، ومعظمها يرجع الى أوروبة الشمالية . اذ تفوقت النساء في (الاثواب المطرزة)



كاترينا فان همسن

صورة شخصية ١٥٤٨

و (معلقات الكنائس) والمخطوطات المضاءة ، وانحصرت هذه الانواع من الفنون بالراهبات ، حتى القرن الثالث عشر ، والنسوة اللواتي عملن في انتاج الحرير كن عادة من الطبقة الارستقراطية والعديد منهم كن ملكات ، وهكذا نجد أن هؤلاء يمثلن ذروة ترف الصناعات النسيجية ، التي عمل بها نسوة من مختلف الطبقات .

وعلى خلاف أكثرية أفراد المجتمع في القرون الوسطى ، وبشكل خاص النساء ، كانت النساجات الارستقراطيات والراهبات يتمتعن بثقافة عالية ، وهذا يرجع الى اقتصار مسؤولياتهن على الاشراف على الاعمال ... ليس الا . لذا فمعظم النسوة اللواتي انتجن معلقات الكنائس غير معروفات ، هذا بالاضافة الى أن الاضافات التي قدموها الى تاريخ الفن يصعب تقديرها ذلك لأن معظم هذه الاعمال قد اندثرت .

لقد اشتهرت النساء الانكليزيات لقدراتهن الفنية أمثال (ايلفيغث) التي أعطاها الملك غودريك عام (١٠٦٦) مكانا في باكينغهام ، مقابل تعليم ابنته الحياكة . وهناك الحائكة (مابك) التي قامت بحياكة الواجهة الامامية لمذبح [وستمنستر] ما بين عامي (١٢٣٩) و (١٢٤١) بتكليف من هنري الثالث ملك انكلترا .

ومن النساء الارستقراطيات ، اشتهرت الملكة (ايلفلاييد) زوجة ادوارد الاكبر ، و (مارغريت) زوجة (مالكولم الثالث) ملك اسكوتلندا ، وهناك العديد من الاسماء ولكن الشيء الغير واضح هو مدى مشاركتهن في الاعمال التي أنتجت .

وعند حلول القرن الثالث عشر ازداد عدد الرجال الذين عملوا في الحياكة ,وتشير الدلائل الى تدهور عام



كاترينا فان همسن
وجه نبيل ١٥٤٩

في نوعية الاعمال المنسوجة في القرن الرابع عشر .

ان تاريخ النساء كنساجات يكمن في أهميته كخلفية لظهور النساء المصورات ، هذا على الرغم من أن أكثر الاعمال الفنية التي أنتجتها النساء ، من معلقات وسجاد ، وأواني ، تأتي في مرتبة أدنى من مرتبة الفنانين الرجال .

تطور التصوير عند المرأة من القرن السابع الى السادس عشر

لقد ظهرت النساء كممتهنات للتصوير ، وتم تدريبهن في محترفات الفنانين في تلك الفترة ، اذ بدأت الاكاديميات تلعب دورها في تدريب المصورين وذلك حتى نهاية القرن السابع عشر . اذ بدأت الاكاديميات الملكية تأخذ على عاتقها هذا الدور ببراعة واتقان .

أما الاكاديميات الاخرى أمثال (أكاديمية دل ديزينفو) في (فلورنسا) وأكاديمية (دي سان لوكا) في روما ، فقد كانت أشبه بنواد اجتماعية ، منها الى مدارس فنية وهكذا نجد أن ابعاد النساء عن دخول الاكاديميات المذكورة لم يشكل عائقا دون تطورهن الفني حتى القرن الثامن عشر ، حيث تحولت الاكاديميات في (روما) و (باريس) الى مراكز تعليمية على جانب كبير من الاهمية .

وكان بامكان معظم المصورات الدراسة على يد المصورين المعروفين ، وليس الاقرباء بالضرورة ، ولكنهن أبعدن عن دروس التصوير الخاصة التي نظمت في (روما) وغيرها نتيجة للتعامل وجريا على العادة ، ويعود هذا الى افتراض أن حضور النساء



انغويزولا سوفونيسبا
وجه امرأة ١٥٤٩

لمثل هذه الدروس يضر بسمعتهن ويؤدي الى الفضيحة، وكانت (**غويليا لاما**) أول امرأة كسرت هذا الحاجز في مدينة (البندقية) في بدايات القرن الثامن عشر ، الا أنها لم تكن معروفة كثيرا خارج بلدتها ، ولم تظهر أسماء أخرى تمكنت من اقتحام هذا الحاجز الا في القرن التاسع عشر .

واحدى المصاعب التي واجهت النساء ، في مجتمع لم يعتد على تجاوزهن للتقاليد ، ما حدث للفنانة [**ارتميزيا جنتليتشي**] ، الا أن [**سوفو نيسبا أنغو يزولا**] وشقيقاتها لم يتعرضن لمثل هذه التجربة ، وكذلك [**جيوفانا كارزوي**] التي اشتهرت بدراساتها المائية للنباتات والحيوانات ، والتي تركت منزلها ، وفعلت ما فعله أي رسام موهوب ، انتقلت الى [البندقية] و [روما] و [نابولي] بحثا عن التعليمات والزبائن قبل استقرارها في [فلورنسا] . وكذلك سلوك [**ماريا سايبيلا ميريان**] الإستقلالي الذي عارضه المجتمع .

ومع حلول القرن السابع عشر . أصبحت حرية التصرف أقل صعوبة مما كانت .

ولم يذكر (بوكاشيو) المصورات النساء بأسلافهن من المصورات . بل ذكر أيضا بعض الموضوعات التي تهمهن . وهذه الموضوعات لا تتجاوز الصورة الذاتية ولوحات الوجوه . والطبيعة الصامتة والازهار .

وهكذا نجد ان اعداد المرأة للحصول على لوحات ذات موضوعات دينية لم يكن كافيا ، وكذلك حصولها على عمل يتضمن عدة أشخاص ، ولكن هذه المعوقات لم تمنعهن من المحاولة .

ونذكر هنا (**سوفونيسبا**) التي لم تمنعها الطلبات المتزايدة على أعمالها من تصوير لوحة ضخمة لوالدها واحدى شقيقاتها . وشقيقها . لقد رسمت هذه اللوحة لتبرهن على مقدرتها على معالجة لوحة تتضمن عدة أشخاص ، ولم تقبل بالاساليب المتعارف عليها من رسم الوجوه . فأبدعت لوحة (شقيقاتها اللواتي يلعبن الشطرنج) . ولا نجد مصورا في الفترة الممتدة ما بين

(دورر) و (رمبرانت) أبدع مثل هـذا العدد من اللوحات، ولقد لاقى تعمقهن في هذا الاتجاه استحسانا، لكن أعمال (أنغويزولا) وصفت بأنها لم تتجاوز المرآة ، في موضوعاتها .

وهذا ينطبق على (**سوفونيسبا**) وعلى (**لافينا فونتانا**) التي لاقت لوحاتها استحسانا كبيرا أيضا ، ولكن الوضع قد اختلف مع (**أرتميزيا جينتليتشي**) ، اذ أن تصوير النساء لم يعد ظاهرة مألوفة . ومن الممكن أن نقول بأن المديح والمكافآت المادية التي أعطيت [لأنغويزولا] ومن تبعها من المصورات كان مبالغا فيه



أنغويزولا سوفونيسبا صورة شخصية ١٥٥٢

بالمقارنة مع انجازاتهن ، ولكن يجدر بنا عدم نسيان الظروف التاريخية والاجتماعية .

ومع اختراق هذا الجدار ، بدأ عدد النساء المصورات بالازدياد ، الا أن العادة والتحامل والمشاكل العميقة ، بقيت تفرض ذاتها ، كصعوبات تقف بوجه الفنانات النساء وتحول دون تطورهن .

وبالرغم مما ذكرنا ، ظهرت بعض العباقرة النساء سواء في القرن السادس أو السابع أو الثامن عشر .

والمشكلة الهامة التي واجهت النساء المصورات ، ولا تزال تواجههن ، هي (الزواج) الذي يقف حائلا دون متابعة نشاطهن الفني ، وذلك لأن البقاء دون زواج كما فعل كل من ليوناردو وميكلانجلو ورفائيل وغيرهم من المصورين الرجال لم يكن سهلا على النساء، رغم وجود أسماء كثيرة تمكنت من اجتياز هذه المشكلة مثل (جيوفانا غارزوين) و (كوبليا لاما) .

الا أن عددا كبيرا من النساء ابتعدن عن التصوير من أجل واجباتهن المنزلية ، وهذا التراجع لا يمكن أن يعتبر زلة بالنسبة للنساء ، وان اعتبر فشلا بالنسبة للرجال .

ورغم تشجيع بعض الآباء والازواج لزوجاتهن وبناتهن على متابعة الفن ، الا أن المصورين الرجال لم يرحبوا بالمنافسة كثيرا ، وهذه المنافسة لم تبرز الا في القرن الثامن عشر ، نتيجة لازدياد عدد النساء الفنانات وتشكيلهن تهديدا اقتصاديا . وبالرغم من أن معظم المصورات النساء اتجهن الى تصوير اللوحات الشخصية والازهار والطبيعة الصامتة ، بخلاف (**أونوراتا روردياني**) التي رسمت عدد من اللوحات التاريخية والدينية ، وهذا الامر يرجع الى تدرب النساء المحدود على الفن ، باستثناء بعضهن اللواتي لم يحاولن الاتجاه الى الطبيعة حتى بداية القرن التاسع عشر ، وهذا يعود الى استحالة ذهاب المرأة الى الطبيعة لترسم وحدها فيها .

وهكذا نجد أن سيطرة المصورين من الرجال لم تقتصر على الطبيعة ، وعلى المواضيع الاكثر أهمية ، وانما تجاوزتها الى مجال النحت والعمارة والطباعة .

وان تراجع مستوى المرأة ، وتدني دورها في الفنون في نهاية القرون الوسطى قد أدى الى تضاؤل أهمية الاديرة التي كانت مراكز فنية نشطة ، ويقول (والتر سبارو) في كتابه [الفنانات النساء في العالم] ، بأن عددا من الاعمال الفنية قد رسمت من قبل الفنانات الايطاليات المتدينات ، ومعظمهن راهبات ينتسبن الى مدرسة (سياتا) ، ولكن لا يظهر لدى احداهن أي موهبة متميزة . ويقال بأن شقيقة (فان أيك) كانت رسامة منمنمات ، لكن معظم الاعمال التي نسبت اليها يعود تاريخها الى مائة عام بعد



انغويزولا سوفونيسبا صورة شخصية ١٥٥٤

وفاتها ، وهذا الامر يدعو الى الشك في حقيقة وجودها كفنانة .

لقد كان لعصر النهضة أثره المثمر على الفن النسائي فلقد صار بامكان المرأة أن تصبح جزءا من العالم ، وأن تكتسب الانجازات الحضارية المناسبة لروح العصر ، ونتيجة لهذه الخطوة ، ظهرت مجموعة من الفنانات النساء ذوات الشخصيات الاكثر استقلالية ، في القرن السادس عشر ، ومن ضمن النساء كانت (سوفونيسبا ايغويزولا) الاكثر أهمية .

ويصف فازاري أعمالها على أنها مليئة بالحياة ولا تفتقر الا الى النطق .

ولدت في (كريمونا) وهي ابنة لنبيل ايطالي ، امتهنت بناته الستة التصوير ، وتاريخ ولادتها غير معروف ، وتتلمذت على يد (برناردينو كامبي) ، وبعده على يد (برناردينو غاتي) ، والى جانب التصوير برعت في الموسيقى ، ولقد مدحها (مايكلانجلو) وتحدث (فان ديك) عن زيارته لها عام (١٦٢٣) ، وعندها كانت متقدمة في السن ، وفاقدة للنظر ، بأنه تعلم منها اكثر مما تعلم من أي مصور آخر .

وتكللت مسيرة (سوفونيسبا) بالنجاح ، واحتفى بها الملك فيليب الثاني ، وعينت مصورة للبلاط الاسباني ، وأنجزت خلال وجودها في اسبانيا مجموعة من اللوحات للعائلة المالكة وللطبقات الارستقراطية .

حتى استقرت في (باليرمو) ، بعد زواجها من نبيل صقلي ، وبعد وفاته انتقلت الى جنوة ، حيث تزوجت من جديد ، بقيت متيقظة فكريا حتى أعوامها الاخيرة ، بالرغم من فقدانها البصر ، وتوفيت عام (١٦٢٥) .

وتضاربت الآراء حول منجزات (سوفونيسبا) ، فلقد أعجب معظم معاصريها بأعمالها ، ويعود قسم من هذا الاعجاب الى كونها أول امرأة حصلت على مثل شهرتها ، ولو كانت رجلا لما عرفت اليوم ، ولم يبق من أعمالها سوى خمسين عملا موزعة بين مجموعات عامة وخاصة ، معظمها صورا وجهية ، وفي هذا المجال قدمت أهم اضافاتها ، اذ تظهر في أعمالها تأثيرات مدرسة البندقية ، وينعكس التأثير المنهجي في أعمالها، وخاصة (برونزينو) على أعمالها الناضجة .

بالاضافة الى (سوفونيسبا) كانت هناك فنانتان ايطاليتان وهما **(لافينا فونتانا)** و **(ماريتا روبستي)** وكان والداهما مصورين شأنهن في ذلك شأن معظم المصورات من النساء .

لقد كان (تونتورتو) والد (ماريا روبستي) ، ولقد قيل بأنها قد ساعدته في أعماله الفنية ، هي وأخويها [دومينغو وماركو] . ولدت في عام [١٥٦٠] وتوفيت عام [١٥٩٠] وهي في الثلاثين من عمرها ، ولقد أوجدت لنفسها أسلوبا خاصا في رسم الوجوه ولكن لا يوجد عمل كبير ينسب اليها وحدها .

وبخلاف [ماريا روبستي] تفوقت **[لافينا فونتانا]** على والدها [بروسبيرو] ، الذي كان مصورا ثانويا في مدرسة [بولونا] ، حيث ولدت هي في عام [١٥٥٢] ودرست مع والدها ومع [لودفيكو كاراتشي] .

تزوجت من مصور يدعى [جيان باولو زابي] وانجبت ثلاثة أولاد ، والغريب أن زوج [لافينا فونتانا] ترك التصوير ليتولى رعاية الاولاد ، رغبة منه في مساعدة زوجته على انجاز لوحاتها التي تميزت بكثرة التفاصيل في الملابس والحلي ، ولقد عرفت [لافينا] كمصورة دينية ، ومن أهم أعمالها الأغطية الضخمة للمذابح التي نفذت لكنائس (بولونا) و (روما) اذ زارتها عام (١٦٠٠) ، واحتفى بها [كليمانت الثامن] و [بول الخامس] ، وارستقراطية روما ، وتوصلت الى أن تكون أهم مصورة وجوه في عصرها ، فاقت شهرتها شهرة [فان ديك] ومن أعمالها الباقية (زيارة ملك شيبا) الموجودة في المتحف الوطني في [دبلن] ، ولوحاتها المنمنمات على الفنانين من أمثال [تنتورتو] و [بارميجانو] و [كاراتشي] .



سوفونيسبا انغويزولا .. وجه طفل .

انتخبت عضوة في الاكاديمية الرومانية ، وهذا شرف قل أن تصل اليه امرأة في ذلك العصر .

لقد كانت [ايطاليا] من طليعة الدول التي كافأت المرأة الفنانة ، وأعطتها حقها من الاحترام ، وهناك اتجاه مماثل في الشمال ، ففي زيارة للفنان الالماني [البرشت دورر] للبلدان المنخفضة عام [١٥٢١] اعجب بأعمال **[سوزان هورينبوت]** ابنة المصور [جيرار هورينبوت] ، ولدت سوزان عام (١٥٠٣) وعرفت كمصورة منمنمات دعاها الملك (هنري الثامن) الى انكلترا ، حيث لاقت النجاح وتوفيت في (ورسيستر) في عام (١٥٤٥) .

وهناك مصورة أخرى من مدرسة الشمال تدعى **[كاترينا فان هيمزن]** نشطت في (أنتويرب) ، في حوالي منتصف القرن السادس عشر ، ولا يعرف الا القليل عن حياتها ، حتى تاريخ مولدها ووفاتها غير معروفين . ويقال بأن [ملكة هنغاريا] عند عودتها من اسبانيا جلبت معها (كاترينا) وجعلتها مصورة البلاط ، ومن أكثر أعمالها خصوصية لوحة زيتية رسمت عام [١٥٤٨] وتظهر فيها (كاترينا) أمام منصة الرسم ، ولوحة أخرى لرجل رسمت عام [١٥٥١] موجودة في المتحف الوطني في انكلترا .

ويذكر كتاب [لويجي كريسبنر] عام (١٧٦٩) عن حياة المصورين في بولونا خلال القرن السادس والسابع عشر ، يذكر ثلاثة وعشرين امرأة ، نشطت في بولونا وحدها . وكان هناك عدد كبير في روما وفلورنسا والمدن الايطالية الاخرى .

لقد كانت نسبة المصورات في القرن الخامس عشر ، قليلة جدا ، وتكاد تكون نادرة ، ثم ازداد عددهن في القرن السادس عشر ، الا انهن لم يحصلن على مكانتهن الحقيقية ، الى جانب زملائهم الرجال الا في القرن السابع عشر ، ومن أكثر المصورات قدرة وشهرة **[أرتميزيا لوجي]** والمعروفة باسم **[أرتميزيا جنتليتشي]** التي ولدت في (روما) عام (١٥٩٣) ، ودرست على يد والدها المصور [أوزاريو جنتليتشي] المتأثر بمدرسة [كارافاجيو] . وتابعت دراستها في [أكاديمية ديل ويزينفو] في فلورنسا في عام [١٦١٦] ، ثم عادت الى (روما) عام (١٦٢٤) ولكن الاتجاهات الفنية كانت تتجه الى (الكلاسيكية) ولم يتناسب ذلك مع مزاجها (الكارافاجي) فذهبت الى (نابولي) عام (١٦٣٠) وامضت بقية حياتها ، ولا يعرف التاريخ الحقيقي لوفاتها ، وبالرغم من المكانة والمقدرة التي توصلت اليها كل من [سوفونيسبا] و [لافينا فونتانا] الا انه لا يمكن مقارنتهما بأهم الفنانين الرجال ، من حيث أن **[أرتميزيا]** تقف الى جانب أهم الفنانين المعاصرين وتتجاوز العديد منهم في المقدرة على التعبير ، وفي الحس الدرامي ، وينظر عادة ، الى هاتين الصفتين على أنهما من صفات الفنانين الرجال ، وفي الحقيقة كانت امرأة غير اعتيادية سواء في حياتها الخاصة أو في فنها .

تزوجت من [بيترو انتونيو] الفلورنسي ، ثم انفصلت عنه ، وكانت لها علاقات متعددة ، اضافة الى سمعتها السيئة ، ويرى بعض النقاد الفنيين ، أن ثمة علاقة بين حياتها الخاصة أي فقدانها العذرية في وقت مبكر ، وبين المواضيع الشرسة التي كانت

تختارها ، ولكن أبحاث [بيسللي] تظهر أن (أرتميزيا) كانت في التاسعة عشرة وليس في السادسة عشرة عند محاكمتها من أجل حادثة الاعتداء تلك .

ومن المواضيع المفضلة لديها تقديم النساء في حالة اعتداء على الرجال ، معتمدة على الحركة العنيفة ، والتضاد الدرامي للضوء والظلمة ، ولقد تميزت نساءها بأنهن كن شخصيات قوية وشبقة ، وتمتاز أعمالها الاولى بالقوة والواقعية الشديدة التي تجمع بين الاسلوب الكارافاجي ، ثم يقل العنف في أعمالها اخيرة ، وهذا يرجع اختلاف الذوق السائد في تلك الفترة ، الا ان أسلوب [ارتميزيا] لم يفقد أبدا قوة الضربات والحس الدرامي المتميز خلال فترة الاربعين عاما التي زاولت فيها التصوير .

ويعتبر النقاد المعاصرون أنها أهم مصورة عرفتها ايطاليا حتى القرن العشرين ، رغم اهمال النقاد السابقين لذكرها لتعصبهم الديني .

لقد سيطرت المدرسة الهولندية على الفن في شمال أوربا ، وظهرت بين المصورين الهولنديين ، مصورات نساء من أمثال **[جوديث لايستر] و [راشيل روسيش]** ويمكننا ذكر اسماء عديدة ، لكن معظمها اسماء الفنانات لا أهمية لهن ، عملن في مجالات ضيقة مثل رسم [الطبيعة الصامتة] و [الورود] وبأسلوب أخذ من فنانين أكثر شهرة ، درسن عليهم ، وفي أفضل الاحوال تقف أعمالهن الى جانب أعمال أفضل الفنانين الرجال .

ولدت **[جوديث لايستر]** في هارلم عام (١٦٠٩) وتوفيت عام (١٦٦٠) ، وتزوجت عام (١٦٣٦) من المصور (جان مولينيير) وعاشت معه لفترة في (أمستردام) ، ووقعت تحت تأثير (فرانز هالس) الذي درست عنده في العشرين من عمرها ، وتخصصت في رسم الاشخاص بأسلوب مليء بالحركة والحياة . ولقد اعترف بمقدرتها الفنية وأصبحت عضوة في نقابة (سان لوك) الفنية .

أما **(راشيل روسيش)** فقد ولدت في امستردام عام (١٦٦٤) ، وتوفيت عام (١٧٥٠) وهي ابنة استاذ تشريع واسع الشهرة ، وقد درست على يد مصور الازهار الواسع الشهرة (وليام فان ايلست) وأخلصت لهذا الاتجاه في التصوير ، ثم تزوجت المصور (جوريات بودل) وأنجبت عشرة أطفال . كان انتاجها ضئيلا رغم أنها عاشت حتى السادسة والثمانين وتمتعت بشهرة كبيرة خلال حياتها . تقول (مدام ايليه) في كتابها (الفنانات النساء) :

ـ **« ان جوديث لايستر أوصلت تصوير الزهور الى** مرحلة من الكمال لم يصل اليها سابقا » .

ويقول الناقد الفني (جان باتيست ديكامب) :

ـ **(ان أزهارها وفاكهتها ، تفوق الطبيعة ذاتها) .**



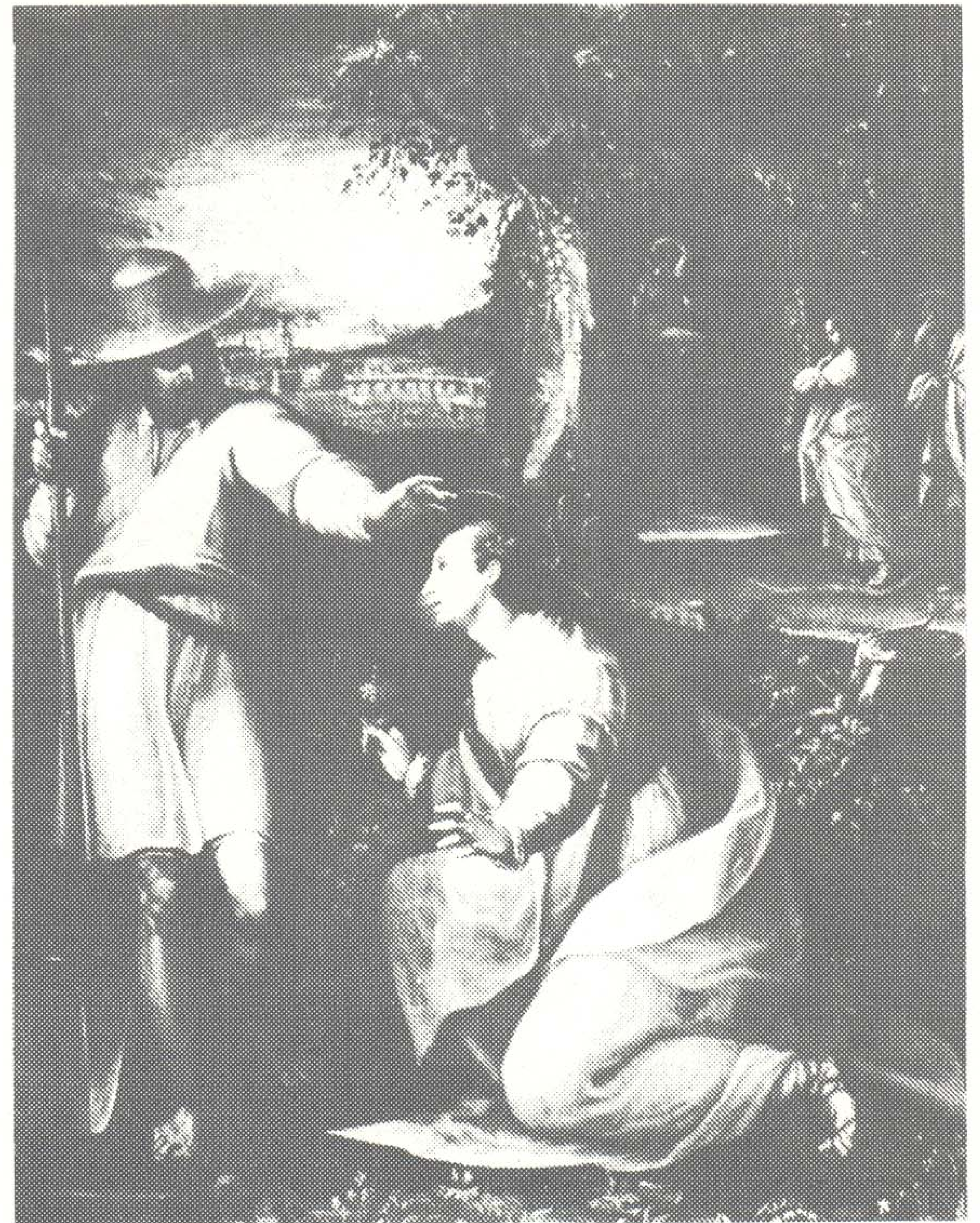
لوسيا انغويزولا صورة بيترو ماريا ١٥٦٠



لافينا لافونتانا .. صورة اورسيني ١٥٧٧ .



لافينا فونتانا .. وجه سيدة ١٥٨١



لافينا فونتانا ... ١٥٨١

هذا المديح يحمل بعض المبالغة ، ولكن لوحة (جوديث) على قدر كبير من الواقعية والكثرة في التفاصيل التي تعطي تأثيرات جميلة .

أما (ماريا شورمان) فلقد ولدت عام ١٦٠٧ وتوفيت عام (١٦٧٨) ، وكانت فلامنكية المولد . وبدأت تتعلم القراءة والكتابة في الثالثة ، وتتكلم اللاتينية في السابعة ، وفي العاشرة ترجمت قطعا من اللاتينية الى الفرنسية والفلامنكية .

وبدأت بالتصويرفي الوقت نفسه، ورسمت الطيور والازهار ، دون أي اشراف فني من أي نوع ، وعشقت دراسة اللغات الشرقية وقرأت الكلدانية والتركية والعبرية والفارسية والسيريالية بالاضافة الى اتقانها الايطالية والاسبانية والفرنسية والانكليزية والالمانية .

وعرفت كمصورة بارعة ، وحفارة على الخشب والعاج والنحاس ، وانتجت في هذا المجال مجموعة من النسخ المتقنة ، واجادت اللعب على مجموعة من الالات الموسيقية .

أما لوحاتها الشخصية فلقدرسمت بأسلوب واقعي يتناسب مع الاسلوب السائد في الفن الهولندي المعاصر لها .

وعلى الرغم من عدم اضافتها شيئا كبيرا لتاريخ الفن الا أنها تعطي نموذجا على المراة الموهوبة التي اعتبرت مساوية للرجال في عالم الفن والادب .

أما المصورة الاخرى التي فاقتها اهمية في حياتها الخاصة وتقلباتها في أعمالها فهي [ماريا سايبيلامريان] التي ولدت في (فرانكفورت) عام ١٦٤٧ من اسرة عرفت بالصياغة والطباعة ، ونشطت في هولندا والمانيا لعدة سنوات وتزوجت المصور الالماني [جوهان انورياس غراف] وانتقلت معه الى (سالزبرغ) ، وتلقت دروسها على يد المصور (جاكوب ميريل) زوج امها ، ومصور الزهور المعروف [ابراهام ميغنونز] .

استخدمت الالوان الزيتية والمائية ، وتخصصت في تصوير النباتات والحيوانات بأسلوب واقعي ،يحمل الكثير من التفاصيل ، وجمعت دراساتها للنباتات والحيوانات بين الدقة العلمية والجمال في التصوير .

وفي عام (١٦٩٧) طبعت مجلدا عن (التحولات العجيبة لدودة الفراشة) ، واضافت له طبعات من الحفر على النحاس . واتبعته بمجلد آخر عام ١٦٤٨ ، في نفس العام الذي تركت فيه زوجها ، وعادت الى فرانكفورت . ودفعها فضولها العلمي الى الذهاب الى الهند الغربية ، وانصب اهتمامها على حشرة غويانا الهولندية ، وبمساعدة من الحكومة الهولندية، احتملت الرحلة الطويلة الشاقة الى سرينام في عام (١٦٩٩) . وبقيت هناك مدة عامين ، لجمع نماذج من الحشرات المختلفة ، ولدراسة النباتات والحيوانات المتوفرة ،

ونتيجة لذلك طبعت كتابا حول : التحولات التي تحصل على الحشرات في سرينام ، وحضرت دراساتها عن الحشرات والنباتات بحجم مماثل لحجمها الطبيعي، واخر أعمالها كان تاريخ حشرات أوربة ، وتوفيت ماريان عام (١٧١٧) .

ولقد برزت الفنانة الفرنسية **(لويز مولان)** ، التي ولدت في باريس عام ١٦١٠ ، وكان والدها وشقيقها مصوران ، امتهنت الفن في سن مبكرة ، واتجهت الى (الطبيعة الصامتة) ولم تختلف تكويناتها عن أعمال (شاردان) وبعد ذلك عن (سيزان) .

تجمع الفواكه والخضراوات ، مع الملاحظة الدقيقة، والدقة الكلاسيكية ، وتعتمد في تصويرها على الاضاءة التي تحدد الاشكال ، وعلى الرغم من عدم معرفتنا للكثير عن حياتها الا أنها تركت ما يقارب خمس وعشرين لوحة مؤرخة مابين (١٦٢٩) و (١٦٨٢) وهذه الاعمال تضعها في مقدمة المصورات النساء ، وقد توفيت في باريس عام (١٦٩٦) .

ويصعب الحديث عن المصورات النساء اللواتي برزن في أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر لوجود مئات منهن ، من مختلف الدول الاوروبية، ولكنه يجدر ذكر المصورة **(أنا ويزر)** السويسرية التي نسخت لوحة لاستاذها (جوزيف فيرنر) وكانت في الثالثة عشرة من عمرها ، وكانت هذه اللوحة العامل المؤثر على مستقبلها اللفني ، وتعتبر لوحتها الذاتية الموجودة في زيوريخ من أهم انجازاتها . لقد اتجه اهتمامها الى التصوير المنمنم ، هذا الاتجاه الذي برعت فيه كثيرات من المصورات ، ووصلت شهرة (أنا) الى المانيا وانكلترا وهولندا ، وتعتبر رسومها التي تصورها كفتاة جميلة برفقة الموت ، عميقة التعبير، وذات صفة غيبية وذلك لان (أنا ويزر) توفيت عام (١٧١٣) في منتصف طريقها الفني اللامع عن عمر لا يزيد على الاربع وثلاثين سنة .



صورة امرأة نبيلة .. لافينا فونتانا ١٥٨٠



فيد غاليزيا ... ١٥٩٦

المصورات النساء الاكاديميات .. في القرن الثامن عشر

لقد كان موقف الاكاديميات الفنية من المصورات النساء حتى القرن الثامن عشر متناقضا ، فمن جانب انتخبت معظم النساء كأعضاء ومن جانب اخر لم يعن هذا الانتخاب التمتع بكل الحقوق والمزايا للاعضاء الرجال ، فالبعض منع النساء من حضور الاجتماعات والبعض الاخر سمح بذلك .

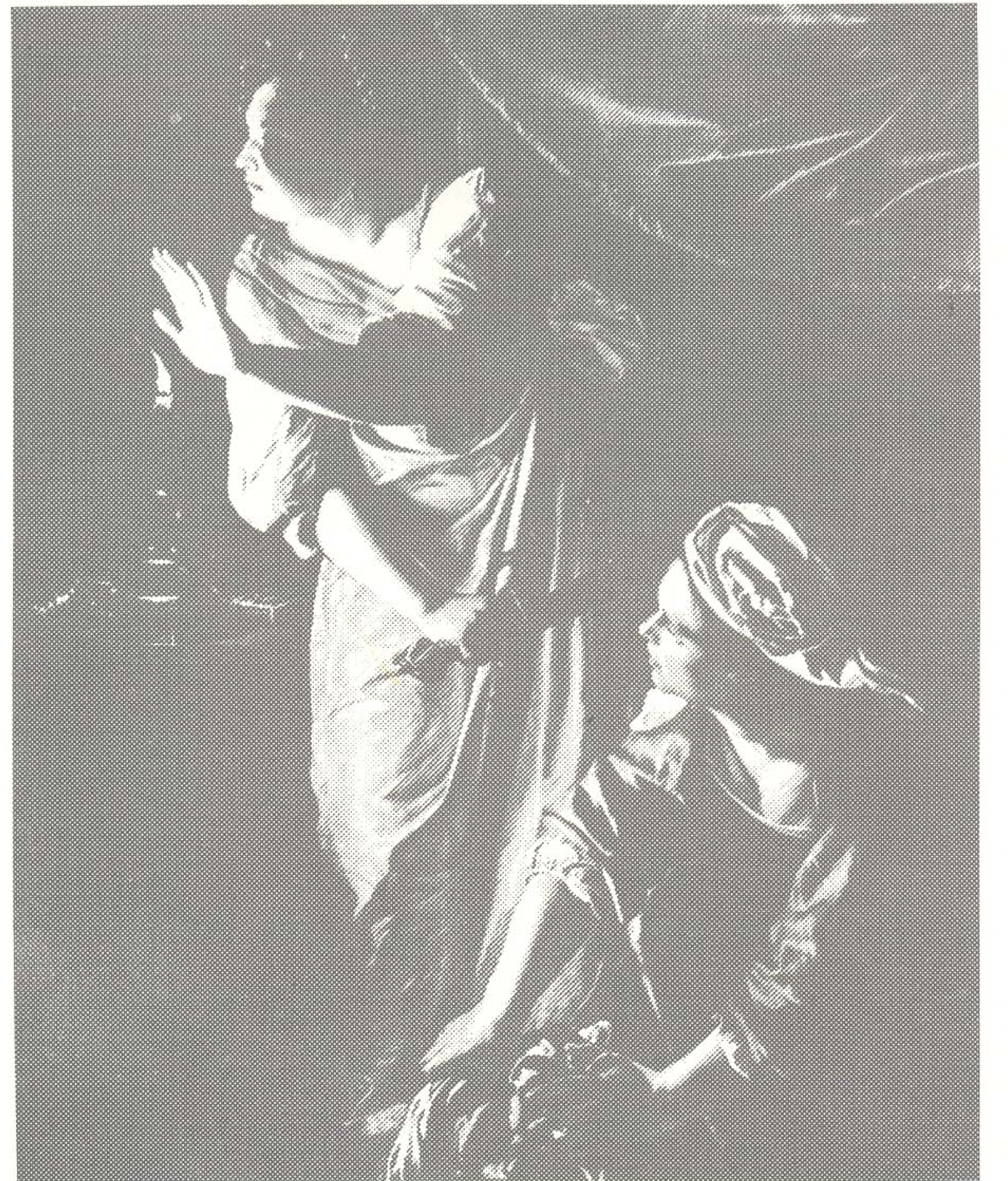
وقد حرمت النساء من حضور دروس التصوير ، والتعليم ، والتنافس على المكافآت ، والحصول على المراكز المكتبية ، فلقد كان انتخابهن فخريا ، وبقيت



ارتميزيا جنتليتشي .. صورة المجدلية ١٦١٩-١٦٢٠



ارتميزيا جنتلبيتشي .. فام ١٦٣٢



ارتميزيا جنتليتشي .. جوديث والخادمة



ارتميزيا جنتليتشي .. سوزانا والكبار.

المراة محرومة من التسهيلات الدراسية ، ومن الادوار المسؤولة في المؤسسات الرسمية .

وقد قبل الجميع بهذا الوضع حتى نهاية القرن الثامن عشر ، حيث افتتحت الاكاديمية الفرنسية ببيان صرح بأن الاكاديمية تفتح أبوابها للمصورين ذوي الموهبة . وهكذا تم انتخاب (جنفييف ومادلين دي بولون) في عام (١٦٦٩) . وفي عام (١٦٨٢) انضمت سبعة مصورات . وفي عام (١٧٠٦) بدلت الاكاديمية سياستها واعلنت رفضها للمصورات النساء ، وعلى الرغم من ظهور قوانين عام (١٧٠٦) انتخبت عدة مصورات في الاكاديمية الفنية ومنهن **(روزا بيلا كاريرا)** وبعدعامين انضمت مصورة الازهار الهولندية **(مارغريت هافرمان)** التي فصلت بعد عام نتيجة ادعاء واضح الافتراء ، وبعودة (كاريرا) الى البندقية اقتصرت الاكاديمية على المصورين الرجال حتى مجيء **(ماري تيريز ريبول ١٧٢٩ ـ ١٨٠٥)** مصورة المنمنمات . وكانت تيريز أول مصورة تحصل على هذا الشرف بعد خمسة وسبعين عاما ، ويعود انتخابها الى علاقاتها الشخصية مع أحد الاعضاء المشهورين في الاكاديمية ، ولم يسمح لفيجبيه وغويارد بدخول الاكاديمية الا في عام (١٧٨٣) ، ولم يحصل غيرهن من النساء على العضوية لفترة طويلة .

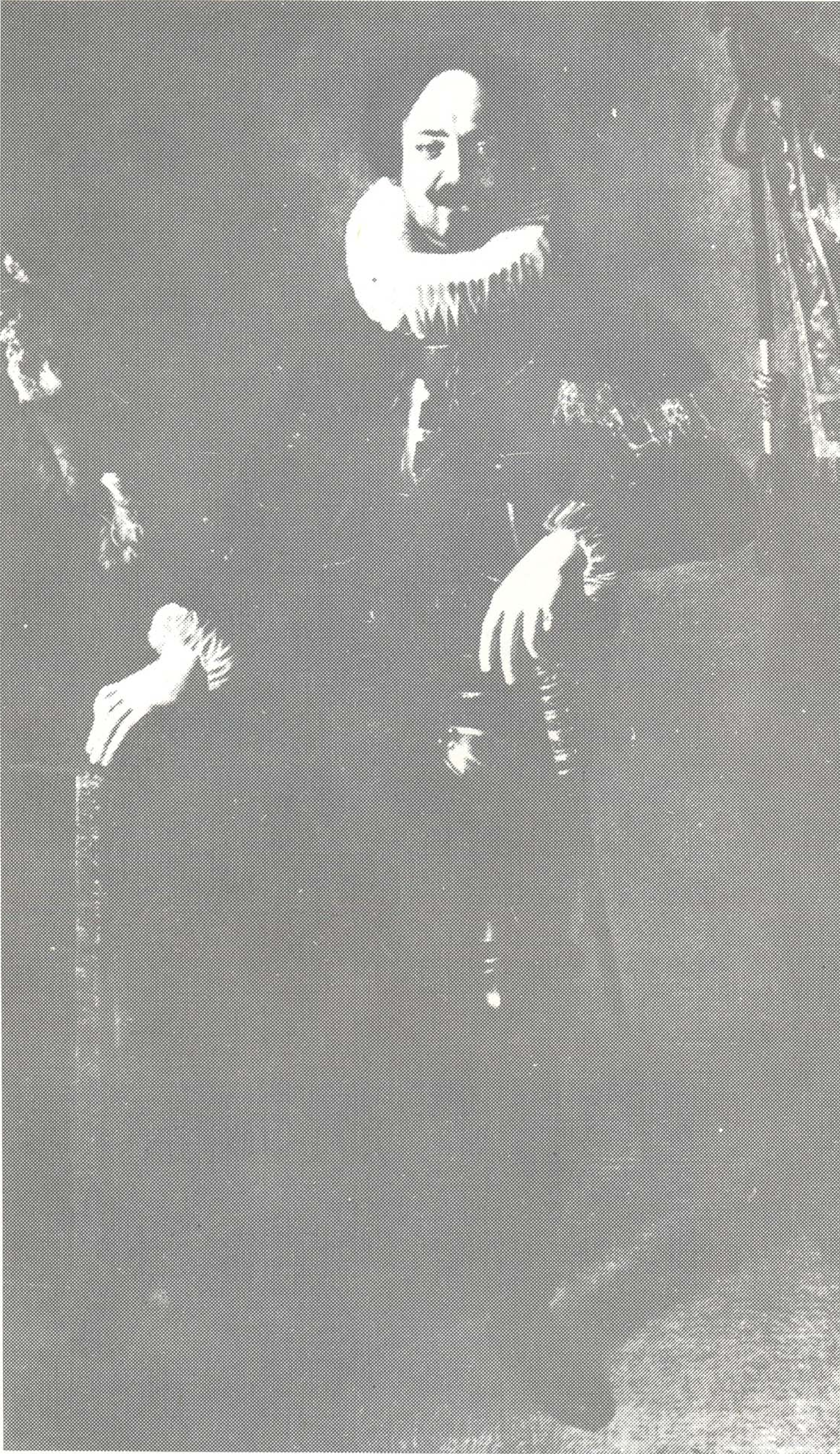
ولم تعط الفنانة العضوة في الاكاديمية سوى امتياز حق الاشتراك بالعرض في الصالون (المعرض) وحرمت من حضور دروس التصوير والتحضير لرسم اللوحات التاريخية ، وبالتالي التقدم والوصول الى المسيرة الطبيعية للمصورة .

الا أن اهتمام المصورات في العرض في الصالون ، فاق رغبتهن في الحصول على العضوية الكاملة ، والتي تعني حضور الدروس التحضيرية ودروس الرسم ، وفقدان هذه الميزة أصبح مرادفا الى عدم وصول مصورات الى مرتبة الفنانين العظام .

والبديل الوحيد للاكاديمية الملكية كانت اكاديمية (سان لوك) التي سمحت بانتساب المصورات ، وان وضعت بعض القيود ، وعندما انشأت هذه الاكاديمية سجل حوالي اربعة الاف وخمسمائة معلم ، ثلاثة بالمائة منهم كن من النساء ، واحداهن كانت نحاتة .

ولقد منحت هذه الاكاديمية النساء فرصا هامة ، فلقد وصلت كل من **(فيجبيه)** و **(غويارد)** الى الشهرة عن طريق اشتراكهن بمعارض هذه الاكاديمية ، وذلك قبل انتسابهن الى الاكاديمية الملكية ، وعندما الغيت هذه الاكاديمية كان على النساء المصورات التوقف عن العرض في المعارض العامة ، حتى سمحت لهن الاكاديمية الملكية بذلك .

لقد كانت الاكاديمية الملكية في باريس على قدر كبير من التحرر اذا ما قورنت بالاكاديمية الملكية الانكليزية ، التي لم تسمح بدخول المصورات الا لمصورتين هما : **(أنجليكا كوفمان)** و **(ماري موزر)** ، وانضمت بعد قرن المصورة **(لورا نايت)** ، ويختلف وضع الاكاديميات في الاقاليم الفرنسية ، عن وضعها في (باريس فلقد سمحت اكاديمية تولوز لما يقارب من (١١١) مصورة . الا ان المستوى العام كان أقرب للهواية ، منه الى



ارتميزيا جنتليتشي ... ١٦٢٢

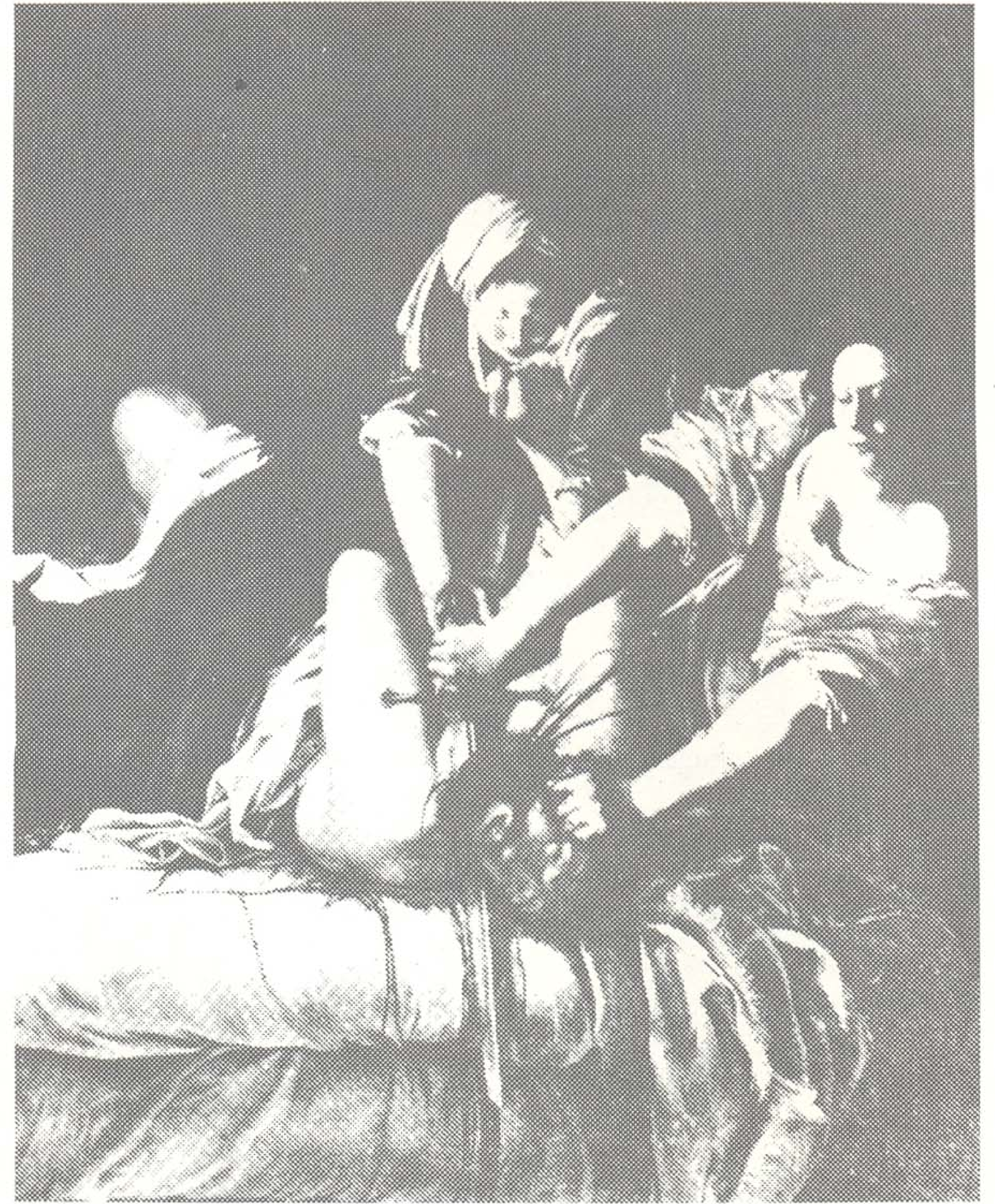
الاحتراف وقد ادى ذلك الى زيادة الصعوبات في وجه النساء اللواتي رغبن في الاحتراف ، وعلى الرغم من كل المصاعب التي واجهت المرأة في القرن الثامن عشر ، الا أن دور المرأة ازداد أهمية في الحياة الثقافية ، وكما يقول البروفسور (همفريز) في مقال له عن الوضع الاجتماعي في القرن الثامن عشر :

« ان الفلسفة الانسانية واهتماماتها بالشخصية الانسانية ، قد ضمنت احتراما متزايدا للمرأة ، وبمرور السنين ... لعبت النساء دورا متزايد الاهمية ، في الحياة الاجتماعية » .

وفي نهاية القرن الثامن عشر ، ساد ذوق النساء من خلال الصالونات التي افتتحها نساء مثل (مدام فيزي) و (مدام مونتاغي) وفي فرانسا (مدام دوستايل) ، وأكد الشخصيات غرابة في هذا المجال (ماري وستونكرافت) التي اظهرت رؤية شديدة التطرف في كتابها حول « تزكية حقوق المرأة » ... واهدي هذا الكتاب الى الحاكم الفرنسي (تيليران) ، رغبة في اقناعه باعطاء المرأة فرصا متساوية مع الرجال وخاصة من النواحي التعليمية .

تعكس (ماري وستونكرافت) التطور الذي حصل في النصف الثاني من القرن الثامن عشر نتيجة التأثر بالمثل العليا للثورة الفرنسية ، التي أدت الى مساواة اكبر بين النساء والرجال .

لقد كانت معظم النساء الفنانات في الماضي اما زوجات أو بنات لمصورين ، ولكن الوضع اختلف في القرن الثامن عشر فقد ظهرت عدة فنانات من عائلات لا علاقة لها بالفن ، كما هو حال (اليزابيت فيجيه



ارتميزيا جنتليتشي ... جوديث تقطع رأس هولوفيرنس



ارتميزيا جنتليتشي
جوديث والخادمة .

ليبران) و (أنجليكا كوفمان) ، وكانت فرانسة رائدة في هذا المجال ، وظهرت عدة فنانات في ألمانيا وسويسرا وانكلترا وايطاليا وهولندا وبلجيكا ، وازدادت أهمية المرأة في الحياة الاجتماعية ويتضح ذلك من العلاقات الحميمة ما بين (فيجيبه ليبران) وبين (ماري انطوانيت) و (كاترين) قيصره الروسيا ، وما بين (أنجليكا كوفمان) والعائلة المالكة البريطانية .

وتقف المصورة الايطالية (روز ابيلا كاريرا) في مقدمة المصورات ، ولدت في البندقية عام (١٦٧٥) ، وكان والدها موظفا حكوميا ، شجع ابنته على المتابعة في مجال الفن ، وقد درست على يد المصور المعروف (انطونيو نارادي) و (غويزيو ديامانتي) و (انطونيو باليستر) ، ونالت أعمالها استحسانا كبيرا في اوربة وخاصة تلك الاعمال التي رسمت بمادة الحوار (الباستيل) .

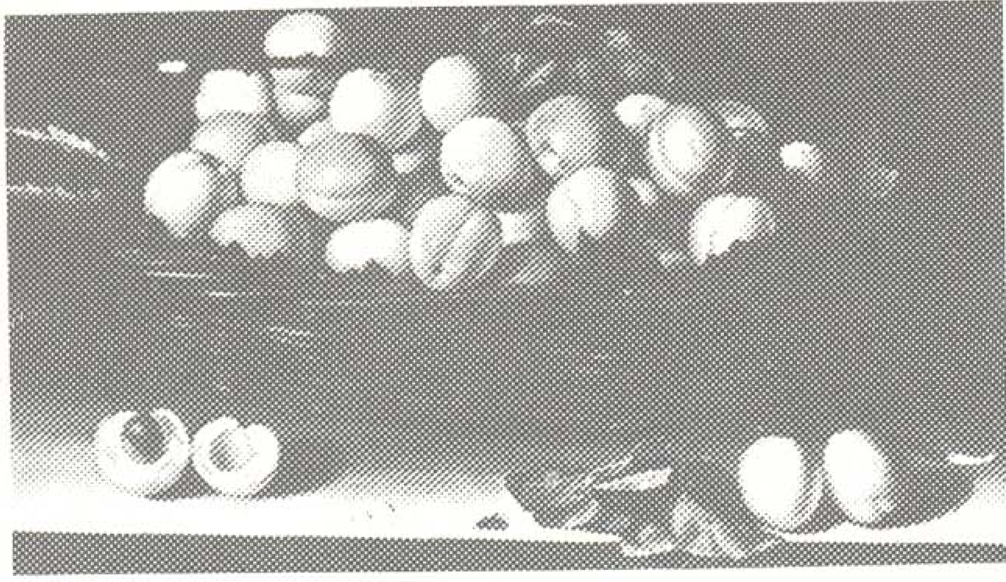
دعيت الى زيارة فرانسا وفيينا ، ومن هناك انتقلت الى (روما) و (نابولي) حيث صورت البلاط الملكي ، ومن ثم عادت الى (باريس) عام (١٨٠١) لفترة قصيرة وانتقلت بعدها الى بريطانيا ، وفي عام (١٨٤٢) توفيت في فرانسا .

وأعوام حياتها الاخيرة كانت ذات أهمية خاصة .

وأينما ذهبت لاقت نجاحا كبيرا ، حيث كانت الطبقة الارستقراطية شديدة الحماسة لاعمالها التي تتميز بالرشاقة في رسم الاشخاص .

وتتميز لوحاتها الشخصية أو التي رسمت فيها ابنتها الى جانبها وعلى الرغم من الصورة الحية التي تعطيها أعمال (فيجيبه) عن الطبقة الارستقراطية في القرن الثامن عشر يعتبرها النقاد المعاصرين ذات جمال سطحي وينقصها العمق والعظمة التي يتمتع بها معاصرها (غويا) .

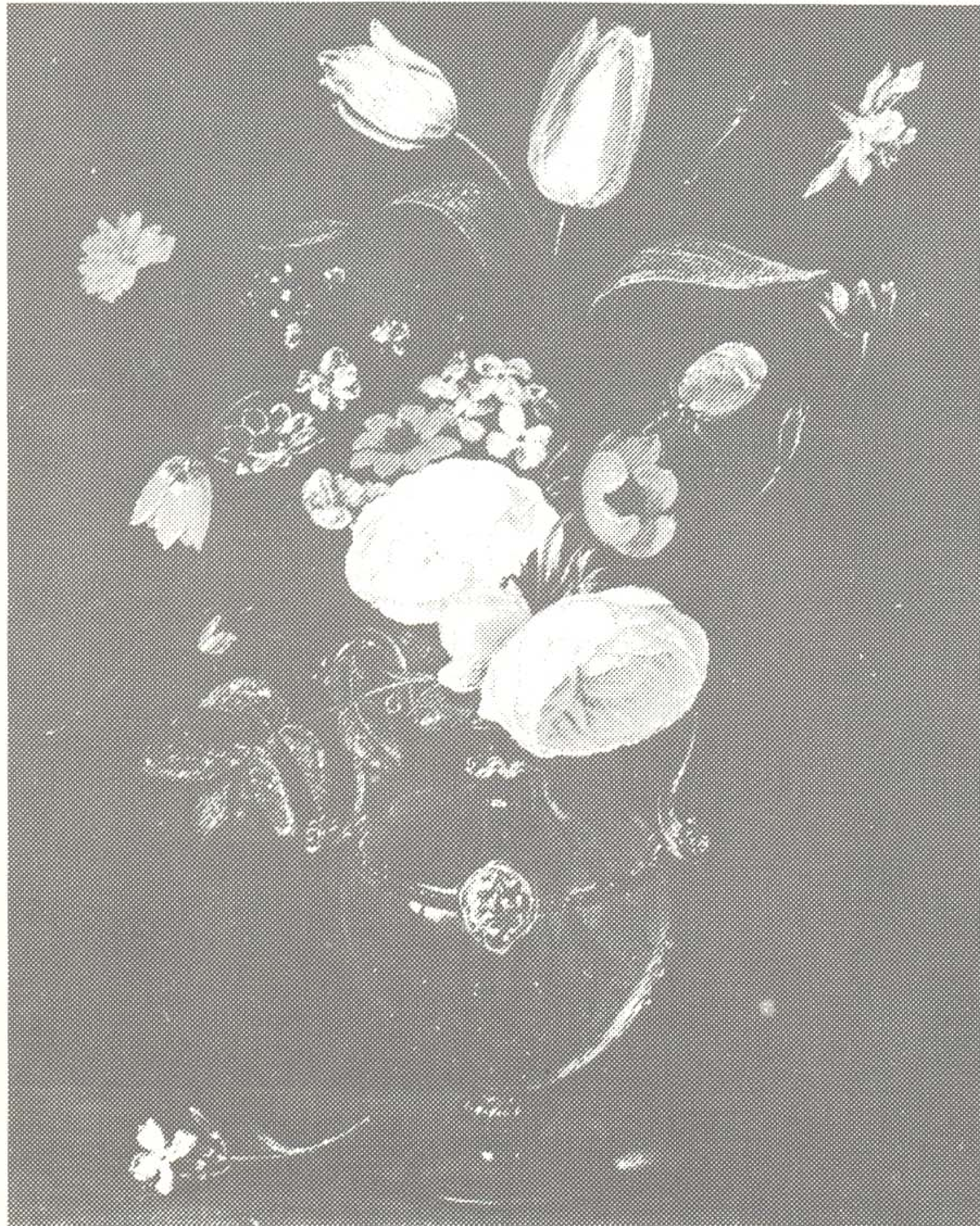
وتعتبر **(أرليد لابيل غويارد)** منافستها الاساسية وهي ابنة تاجر قماش تزوجت من غويارد ، وانفصلت عنه بعد عدة سنوات قليلة ، استخدمت مادة الحوار (الباستيل) تحت اشراف المصور المسن (دولاتور) ، ومصور المنمنمات (فرانسوا فينست) الذي عاشت مع ابنه (اندريه) وتزوجته عام (١٨٠٠) ، أي قبل ثلاث سنوات من وفاتها وتمتاز (لابيل) بصرامتها وقوتها ، على خلاف (فيجيبه) التي عالجت مواضيع انثوية بطريقة رقيقة وشديدة التألق ، وصفة الصلابة حملت بعض النقاد على الشك في رسم لوحاتها ، ولكنها انتصرت على كل الشكوك ، وانتخبت عضوة في اكاديميات باريس وبولونا وروما . وصورت امبراطور النمسا وملك فرانسا وبولندا وتنافس الرجال والنساء على اقتناء اعمالها ، ويمتاز أسلوبها بضبابية تحيط بالوجوه ... وانتهت حياتها الحافلة بمأساة ، فلقد



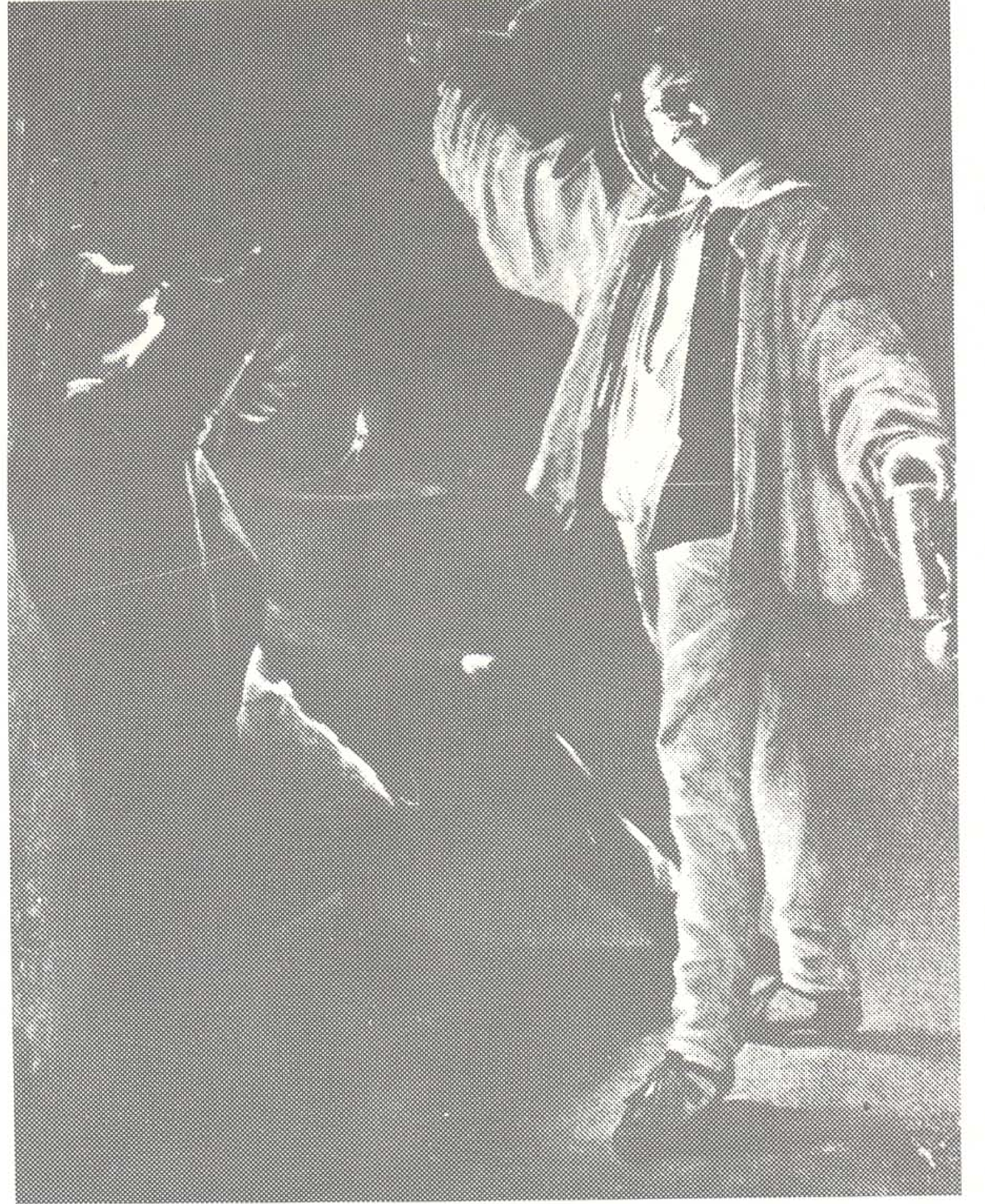
لويز ميون .. سلة مشمش ١٦٣٥



جيوفانا كارزوني .. صحن فاصوليا ١٦٤٠



كلارا بيترز ... زهور في قنان ١٦١٥



جوديث لايستر .. فرح الفرسان ١٦٢٨

أصيبت بفقدان البصر ، واعتزلت التصوير . وتوفيت عام (١٧٥٧) .

تعتبر الفنانة **(ماري آن اليزابيت فيجيه)** أهم مصورة في القرن الثامن عشر ، ولدت في فرانسا عام (١٧٥٥) وأظهرت موهبة كبيرة وشجعها والدها الذي كان مصورا ثانويا ، وبعد وفاته المبكرة درست الفن على يد (برنارد) وحصلت على النجاح وهي في السادسة عشرة من عمرها ، واستخدمت اسلوبا يجمع بيد رشاقة الروكوكو ، وبين بساطة الكلاسيكية المحدثة .

دعتها الملكة (ماري انطوانيت) الى فرساي لتصورها وكانت نتيجة الدعوة صداقة دامت طوال العمر . وفي عام (١٧٨٣) دعيت لتصبح عضوة في اكاديمية (جوزيف فرنيه) . ولقد قبلت هذه الدعوة على أساس لوحة اسمها | السلام يعود بالوفرة | رسمتها بأسلوب كلاسيكي .

تزوجت من تاجر اللوحات (جان باتيست ليبران) وانفصلت عنه بعد ثلاث عشرة عاما ، وبعد زواجها دعيت | اليزابيت فيجيه ليبران | ونال هذا الاسم شهرة عالمية فيما بعد .

ومع اندلاع الثورة الفرنسية اضطرت (اليزابيت) الى ترك فرانسا . والذهاب الى (روما) حيث التقت مع **(انجليكا كوفمان)** التي تقف الى جانب | فيجيه | شهرة . والتي ولدت عام (١٧٤١) وتوفيت عام (١٨٠٧) . ونجاحاتها تذكر وتحاط بمغالاة في المدح الذي تتمتع به مشاهير عصر النهضة . ليس من جانب الملوك فقط بل من جانب الكتاب والفنانين . امثال (كانوفا) ، و (غوته) الذي تغنى بمدحها . ولقد عرفت (أنجليكا) كمحدثة بارعة ، وكموسيقية قديرة ، ولهذا عج مرسمها بالمعجبين والمتحمسين للجلوس معها ، أو لشراء أعمالها . ولقد ادعت أربع دول ارتباطها بها : سويسرا حيث ولدت ، والمانيا حيث كان موطن والدها ، وانكلترا حيث أمضت الفترة الاكثر ابداعا من حياتها ، وايطاليا موطنها الحقيقي .. حيث دفنت في البارثنون الى جانب رافائيل — وغيره من الخالدين . وعند وفاتها تركت ثروة ضخمة تقدر بأكثر من مليون كراون ، جمعتهم من بيع أعمالها ، ومكتبة ضخمة . ومجموعة كبيرة من اللوحات ، للفنان الشهيرين امثال تيسيانو وكوريجيو وفان دايك وليوناردو ، ولقد ذاعت شهرتها لدرجة ان ستمائة نسخة اخذت عن أعمالها المرسومة .

ولدت **[أنجليكا كوفمان]** في شرقي سويسرا عام ،



جوديث لايستر ... اقتراح ١٦٣١

(١٧٤٠) ، وكانت ابن مصور ثانوي ، وعندما كانت طفلة انتقلت عائلتها الى ايطاليا الى تورينو أولا ، ومن ثم الى (كومو) حيث عاشت اجمل سني حياتها ، وانتقلت العائلة الى (ميلانو) حيث رأت انجليكا ولاول مرة لوحات كبار الفنانين ، وسمح لها بنقل بعضها ، وبعد موت والدتها عادت انجليكا ووالدها الى موطنهم ، حيث طلب منه تزيين كنيسة محلية ، ساعدته ابنته التي ظهر نبوغها منذ طفولتها .

وفي الحادية والعشرين ، عادت الى روما أي عام (١٧٦٣) وبعد ذلك دعتها زوجة أحد السفراء الى انكلترا ، وتنبأت لها بالنجاح العظيم . ووصلت لندن عام (١٧٦٦) ولاقت النجاح على الفور تقرب اليها (رينولدز) واتبعت اسلوبه في تصوير الوجوه ، وتدفق النبلاء على مرسمها للحصول على لوحاتها ، واعتبرتها الاكاديمية الملكية عضوة أساسية ، وكلفت بتزيين كنيسة (سان بول) في لندن ، بالاضافة الى مدخل الاكاديمية الملكية ، وكانت صديقة الملكة ، الا أن شقاءها الوحيد هو زواجها من شخص مخادع ادعى انه نبيل سويدي والغي هذا الزواج ، ولم يمس سمعتها بسوء.

وبعد مضي (١٥) عاما من اقامتها في ايطاليا تزوجت من مصور (انطونيو زوشي) وعادت الى ايطاليا ، واستقرت في روما ، حيث امضت بقية حياتها ، وفي هذه المرحلة فتنت (غوته) وأشرف (وينكلمان) على تعليمها الاساطير والفن .

المصورات النساء

في القرن التاسع عشر

ازداد عدد النساء اللواتي اشتركن في المعارض العامة في القرن التاسع عشر بالرغم من حرمانهن من الانتساب الى الاكاديميات الملكية ، وكذلك من فرص الحصول على تدريب جدي .

وتقول [اليزا بريدك فوكس] بان المصورات النساء لم يحصلن على أية امتيازات في المدارس الحكومية تخولهن المتابعة في أي فرع من فروع الفن سوى الفن الزخرفي ، ولم يسمح باستخدام الموديلات او برسم الاقمشة وهذه الامور حملت (اليزا) على فتح مدرسة ليلية للمصورات تؤمن لهن موديلا عاديا .

ونتيجة لهذه الظروف ، ازدادت الرغبة في الانتساب الى الاكاديمية الملكية البريطانية ، وقبل في عام (١٨٦٣) خمس مصورات فقط ، نتيجة لقبول (لورا هير فورد) خطأ ، وفي نهاية عام (١٨٦٣) وبداية عام (١٨٦٤) اعترضت الطالبات من النساء في مدرسة كينسجتون الجنوبية ، وغيرها من مدارس الجنوب على سياسة



ماريا فان اوسترويك ١٦٦٨ ... زهور



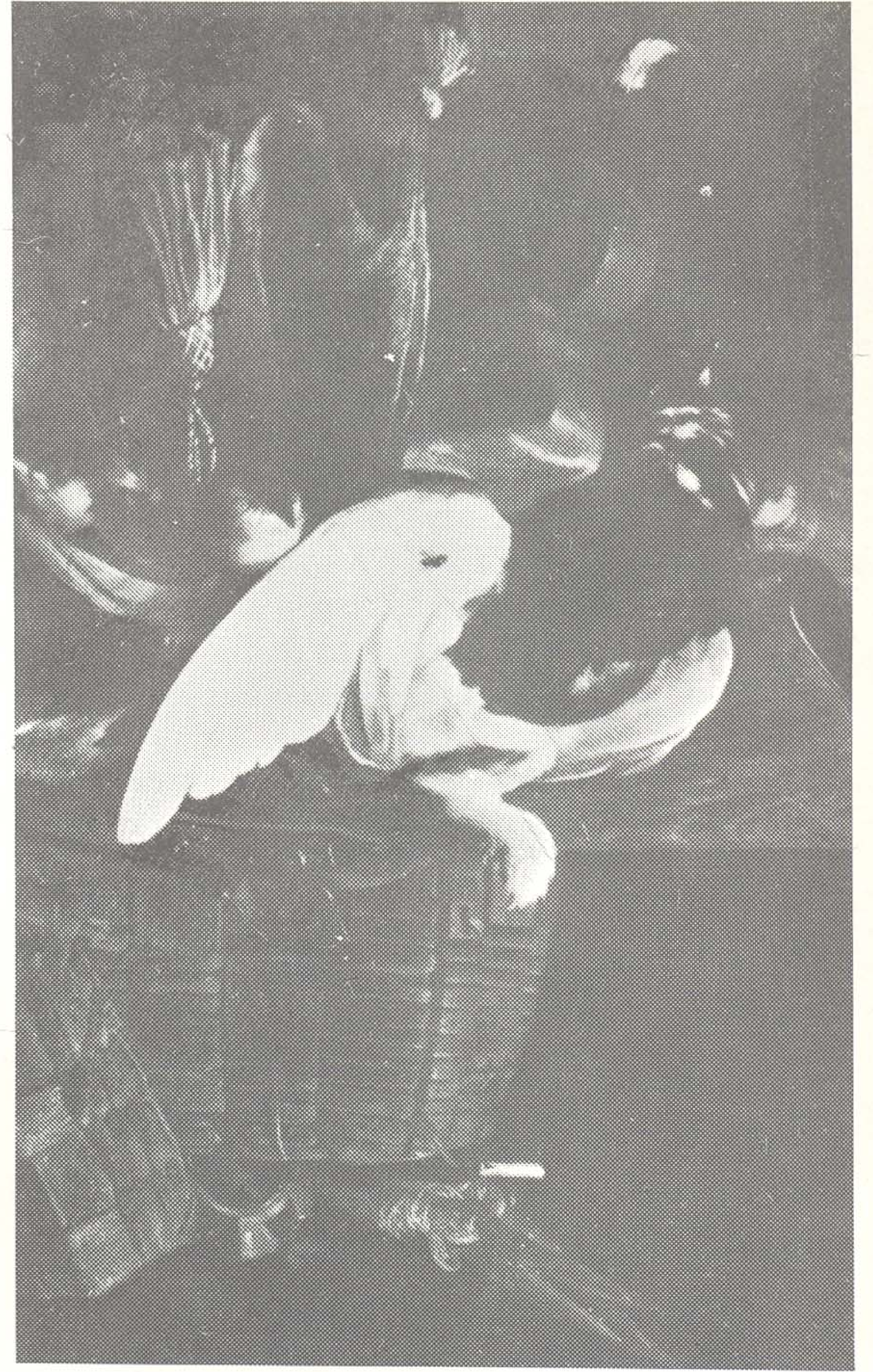
ماريا ڤان اوسترويك ... فانتوليب ١٦٦٩

الاكاديميات المتحيزة ، وقد بني هذا الاعتراض على اساس اقتصادي ، الى جانب الناحية الفنية ، وبالرغم من ذلك الاحتجاج المنطقي ، لم يقبل سوى ثلاث عشرة فتاة في عام (١٨٦٨) ، وفي عام (١٨٧٦) وصل العدد اثنين وتسعين فتاتا ، وفي عم (١٨٧٩) وصل الى مائة وثلاثين امرأة .

وفي عام (١٨٨١) أتفق على فصل الطلاب عن الطالبات ، وفي عام (١٨٨٨) اعلنت القوانين التي تنص على تقديم لوحة كاملة بالحجم الكامل من الطبيعة ، في حين أنه طلب من النساء الاكتفاء بالوجه فقط .وسمح للرجال برسم الموديل عاريا ، في حين فرض على النساء رسمه بالملابس ، وبعد الحاح ومطالبة مستمرة من النساء تمكن من الحصول على موديل شبه عار وذلك في عام (١٨٩٣) أما الدروس المختلطة فلم تؤسس حتى عام (١٩٠٣) ، الا ان دروس الرسم من الحياة فقد بقيت منفصلة ، وتشابه ظروف الاكاديمية الملكية البريطانية ، جميع الاكاديميات الملكية المنتشرة في الدول الاوربية .

أما في اكاديمية بنسلفانيا الامريكية فقد سمح في عام (١٨٨٢) بموديل شبه عار ، ولهذا السبب فصل [توماس ايكنس] من الاكاديمية نتيجة سماحه برسم الموديل عاريا تماما .

وتقول الكاتبة (**ماري باشكرتسيف**) الفرنسية بأن الموديل العاري كان موجودا في (أكاديمية جوليان) ، وان التعليمات والتدريب الذي يصل عليه المصورون الرجال فاق ماحصلت عليه النساء ، وفيما يتعلق بمدرسة الفنون الجميلة في (باريس) فقد حرمت على النساء كليا .



ڤان ڤان اوسترويك ... العودة من الصيد ١٦٦٩



اليزابيت سيراني ... مريم المجدلية ١٦٦٠



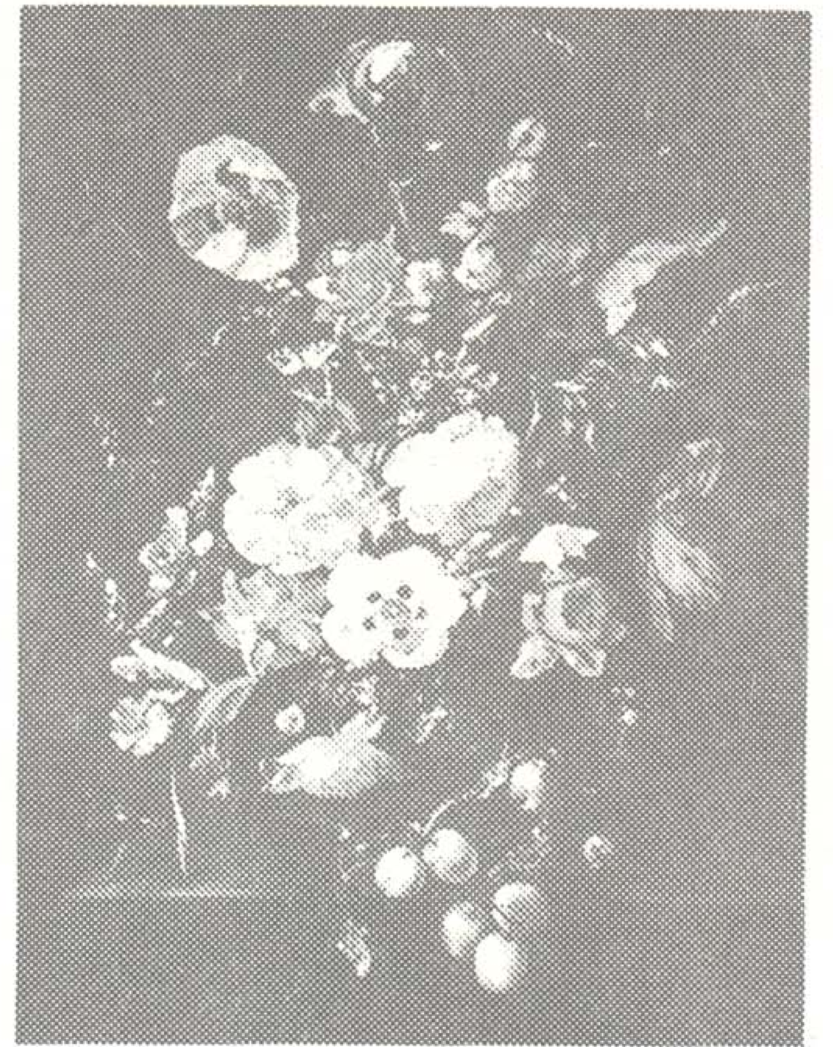
اليزابيت سيراني ... مورشيا تجرح رجلها ١٦٦٤



ماري آن لوار .. صورة اميلي ١٧٤٥



روزاليا كاريرا .. وجه ١٧٢٥



راشيل ويش .. طبيعة صامته ١٧٠٣

ولقد تزايد الاهتمام بتجرير المرأة في القرن التاسع عشر ، ولقد كتبت (مدام ايليه) في تقريرها عام (١٨٦٩) بأن تقدم المهارات الفنية عند النساء تزايد في نهاية القرن التاسع عشر بشكل يفوق ماوصلت اليه في الخمسين عاما الماضية ، وتقول بأن هذا لايعود الى الاهتمام المتزايد بالفنون بل الى الحرية المتزايدة التي حصلت عليها المرأة ، وهذه الزيادة في عدد المصورات لم ينحصر ضمن بلدان محددة ، أو بأسلوب محدد أو مواضيع معينة ، فلقد اتجهت النساء نحو الحركات الفنية المعروفة مثل الكلاسيكية والرومانتيكية ، والواقعية ، والانطباعية ، وبالرغم من عدم تجاوزها للمصورين الرجال ، الا انها وصلت الى نتائج تقف الى جانب زملائها الفنانين .

لقد تدنت أعمال الفنانة **(فيجيه ليبران)** بعد الثورة الفرنسية ، وظهور الاتجاه الكلاسيكي الجديد ، الاكثر ارتباطا بالمثل الديمقراطية للجمهورية الجديدة . وتزعم هذا الاتجاه ، المصور المعروف (دافيد) ، الذي درست على يده المصورة **(كونستانس ماري شاربنتير)**، التي ولدت عام (١٧٩٧) وتوفيت عام (١٨٤١) . وكان لدافيد تأثير كبير على اسلوب [شاربنتير] التي درست ايضا على يد جيرارد . ولا يعرف عن اعمالها سوى القليل ، الا ان السجلات تؤكد اشتراكها الدائم



انجليكا كوفمان .. صورة شخصية ١٧٧٥



فرانسوا دوبارك ... بائعة



فرانسوا دوبارك .. وجه فتاة

بالصالونات الفنية مابين عامي (١٧٩٥ - ١٨١٩) ، ومعظم لوحاتها وجهية رمزية مثل (الحزن) ، ومواضيع عامة مثل : (أول شفاء يقوم به الطبيب الشاب) .

وتقوم شهرة شاربنتير على لوحتها (شارلوت) الموجودة في متحف متيروبوليتان في نيويورك ، وقد نسبت سابقا الى (دافيد) ، واعتبرت من اهم لوحاته في الولايات المتحدة ، ولكن المؤرخ (تشارلس سترلينغ) أعاد نسبتها الى (شاربنتير) نسبة الى اسلوبها والى المستندات التي تؤكد عدم امكانية (دافيد) رسمها .

ولقد قيل بأن هذه اللوحة اجمل لوحة رسمتها امرأة .

لقد جمعت فيها تكوين (دافيد) الكلاسيكي ورقة (جيرارد) فابدعت اسلوبا متميزا مشبعا بالصفاء والاشعاع الهادىء، والحساسية المرهفة في التعامل مع الضوء والظلمة .

وتقف **(ماري ويليامين بينويست)** الى جانب (شاربنتير) فقد ولدت في باريس (١٧٦٨) وتوفيت عام (١٨٢٦) في باريس ايضا ، وعرضت لوحتين في صالون (١٧٩١) ، وتعبر احدى لوحاتها الوجهية عن مشهد من رواية ريتشارد سون (كلاريسا هارلو) ، أما لوحاتها الوجهية فيمكن اعتبارها من افضل أعمالها وخاصة لوحة (الزنجية) الموجودة (اللوفر) ، والتي عرضت لاول مرة في صالون عام (١٨٠٠) ، وتجمع هذه اللوحة ، بين صرامة الرسم والتكوين الدافيدي ، وبين حساسية مليئة بالحياة ، ولقد صورت (ماري) عددا من اللوحات لنا بوليون بونابرت وبولين بونابرت .

وتعتبر **(كونستانس مير)** ثالث مصورة فرنسية متفوقة ، انتحرت عام (١٨٢١) عن عمر لايزيد على ثلاث وأربعين سنة ، عرفها (برودون) استاذها وعشيقها على أسلوب أكثر رومانتكية ورقة ، ومن اهم أعمالها (الام المهجورة) و (حلم السعادة) ويقال بأن (برودون) ساعد (كونستانس) على انجاز لوحاتها الا أن أعمالها تتميز بصفة خاصة وهي الحلم ، ووفاتها المبكرة تتمشى مع شخصيتها الشديدة الانفعال .

أما **(روزا بونور)** فهي أكثر مصورات القرن التاسع عشر شهرة فلقد فاق أسلوبها الواقعي في رسم الحيوانات أعمال الانطباعيين وما بعد الانطباعية .

فلوحتها (سوق الاحصنة) التي عرضت لاول مرة في صالون باريز عام (١٨٥٣) لازالت تعتبر من أكثر اللوحات أهمية في متحف الميتر وبليتان في نيويورك .

وكتب (والتر سبارو) بعد وفاتها بقليل قائلا :

[أن الحركة الواقعية شهدت تطور شخصية نسائية متميزة ، وهي (روزا بونور) ، وأهمية الدور الذي لعبته (روزا) يكمن في تحررها من التقاليد واظهارها مقدرة النساء على الوقوف بجانب الرجال]



انجليكا كوفمان ..
كليوباترا امام قبر مارك انتوني ١٧٧٠



انجليكا كوفمان ... كورنيليا ١٧٨٥

ولدت (روزا) في بوردو عام (١٨٢٢) ، وأظهرت مقدرتها في الرسم ، في سن مبكرة . وكان لوالدها أثر كبير في أفكارها المتحررة ، ولقد قالت (روزا) بأنه ليس عندها صبر مع النساء اللواتي يطلبن أذنا كي يفكروا ، وطالبت النساء في الحصول على حقوقهن ، عن طريق الاعمال العظيمة . رسمت في البداية المناظر الطبيعية والمواضيع العامة والتاريخية ، ومن ثم اتجهت الى تصوير الحيوانات وعرضت لوحة (عنزة وخاروف وأرنب) وكانت في التاسعة عشرة من عمرها .

وفي العالم التالي عرضت ثلاث لوحات ومن ثم حققت النجاح ، وأعطيت ميداليات ذهبية وفضية . وهكذا انتقلت (روزا) من نصر الى اخر . وعرضت لوحتها في اللوفر والتي طلبتها الحكومة ، عام (١٨٤٨) ، وكان جمهور (روزا) من العامة والبسطاء على خلاف (ليبران) و (كوفمان) ، ولاقت النجاح الكبير في أمريكا وبريطانيا ، فلقد بيعت لوحتها سوق الاحصنة بمبلغ أربعين الف فرنك .

وتقف حياة (**برت موريسو**) في الجانب المعاكس لحياة روزا ، وذلك لان شهرة (بونور) في أيامنا هذه ، ولايتردد العديدون من النقاد في اعتبارها افضل مصورة



آنا دروتيا لوزيواسكا توربيش ١٧٦٨



آن فاليير - كوستر ... وعاء الحساء



آن فاليير كوستر ... طبيعة صامته ١٧٧٧



اد لايين لابيل ١٧٩٠٠

في القرن التاسع عشر . وهذا الامر قد يكون مفاجأة لروز بونور التي تدهورت أهمية ماقدمته في القرن العشرين ، أي بعد وفاتها بأعوام قليلة ، وعلى خلاف (روزا) التي أتت من عائلة فقيرة فقد انحدرت (موريسو) من عائلة برجوازية مقتدرة .

وفي السابعة عشر من عمرها تلقت (موريسو) ، وشقيقاتها دروسا في التصوير الزيتي ، على يد (شوكارن) في البداية ، ومن ثم على يد مصور يدعى (غويشارد) ، وتعلمت منه رسم الطبيعة ، وفي الثالثة والعشرين من عمرها أي عام (١٨٦٤) عرضت لوحتين في الصالون .

وفي عام (١٨٦٨) التقت بادوارد مانيه الذي كان في قمة شهرته ، وكان لهذا اللقاء الاثر الكبير على حياتها ، ومن خلال (مانيه) تعرفت على (بودلير) و (مالارميه) و (زولا) ومعظم الانطباعيين ، وفي عام (١٨٧٤) تزوجت اوجين شقيق مانيه ونتيجة لتأثيرها بمانيه استخدمت ضربات اكثر حرية ، ومواضيع اكثر معاصرة وهي بدورها جارت مانيه في الرسم من الطبيعة .

في عام (١٨٧٢) زارت اسبانيا وتعرفت على اعمال (غويا) و (فيلاسكيز) خلال زيارتها ، وتأثرت باسلوبهما ، وفي بداية الثمانينات توصلت الى اسلوب خاص بها ، وناضج ، وعرضت مع الانطباعيين ، الذين نظموا معرضهم الاول في صالة (نادار) في ربيع (١٨٧٤) ، وقد ضم هذا المعرض تسع لوحات لها ، ومنذ ذلك الوقت توقفت ، عن ارسال اللوحات الى الصالون . وتحولت الى عضو دائم في مجموعة الانطباعيين .

وفي معرض الانطباعيين في أوتيل دوريه كانت لوحاتها اكثر اللوحات نجاحا ، رغم وجود (مونيه) و (رينوار) . ومن الحوادث الهامة في حياتها الخاصة كانت ولادة ابنتها (جولي) في عام (١٨٧٨) التي اصبحت من مواضيعها المفضلة ، ولقد شاهدت وفاة مانيه (١٨٨٣) ووفاة زوجها (١٨٩٣) ، واقامت معرضها الاول الخاص لاعمالها في باريس ونيويورك .

وتعرفت عام (١٨٩٥) عن عمر لايزيد على (٥٤) عاما ، ومركزها اليوم يعد اكثر اهمية بعد مرور حوالي (٨٥) عاما على وفاتها ، فلقد اقام مجمع الفنون البريطاني معرضا خاصا لاعمالها عام (١٩٥٠) وفي عام (١٩٥٢) نظم معرض لاعمالها مع بعض الانطباعيين في الولايات المتحدة وكندا .

ماري كاسات :

لقد كانت المصورة [**ماري كاسات**] من أصدقاء ومعاصري (برت) ولدت كاسات في بطرسبرج عام (١٨٤٤) ، من أسرة برجوازية مقتدرة ، وعلى خلاف



ادلايين لابيل غيارد ... وجه الفنانه



ماري لوموان ١٧٩٦

(موريسو) ، لم تتزوج (كاسات) ، ورفضت الحياة السهلة ، وكانت تتمتع بشخصية قوية ، واستقلالية كبيرة ، وتركت أثرا كبيرا على الذوق الفني بتشجيعها على شراء أعمال الانطباعيين وأعمال (غويا) و (الغريكو) وخصوصا في الولايات المتحدة .

في السابعة عشرة ، قررت دخول أكاديمية الفنون في بنسلفانيا ، وكان (توماس أيكنس) زميلا لها ، وفي الثانية والعشرين من عمرها قررت الذهاب الى أوربة لمتابعة رسالتها الفنية ، وتنقلت بين ايطاليا واسبانيا وبلجيكا وهولندا حيث درست الاعمال الفنية الموجودة في المتاحف وتوصلت الى اسلوب خاص بها .

وفي عام (١٨٧٣) استقرت في باريس ، وكان للقائها مع (ديغا) الاثر الكبير على حياتها فلقد أعجب (ديغا) بأعمالها لدرجة دعوتها الى الانضمام لمجموعة الانطباعيين ، حيث صارت عضوا هاما ، واحدى المتحمسات للمدرسة الانطباعية ، وتأثرت بنهاية حياتها بالاعمال المطبوعة اليابانية ، وبالرغم من أن أسلوبها بقي انطباعيا ، عرض عليها رسم لوحة جدارية في شيكاغو ولكن لعدم تناسب الرسم الجداري مع أسلوبها ، رفضت مثل هذا الطلب ، وهذا يؤكد مكانتها لقد أمضت بقية حياتها في بيت صغير ، وتوفيت عام (١٩٢٦) في الثانية والثمانين وكانت شبه عمياء .

جين ستيوارت :

ان اكثر الفنانات ، أتين من عائلات فنية ، وكن زوجات لمصورين وتعتبر **(جين ستيوارت)** ابنة مصور (جيلبرت ستيوارت) مثالا بالرغم من انها عملت في نقل معظم والدها ، الا ان اسلوبها المميز يظهر في لوحاتها القصصية .

وتعتبر الشقيقات (بيل) من (فيلادلفيا) من أهم المصورات في تلك الفترة ، الا ان سارة بيل (١٨٠٠ – ١٨٨٥) أصغرهن سنا ، وكانت أول امرأة اتجهت كليا الى التصوير ، تنقلت بين (فيلادلفيا) و (سان لويس) . ورسمت بعض الشخصيات الهامة . وفي نهاية حياتها اتجهت الى الطبيعة الصامتة ، وهو نفس الاتجاه الذي اتجهت اليه هي وشقيقاتها ، ولقد نفذت اللوحات بأسلوب بسيط مباشر يجمع التكوين القوي والاحساس العميق بالاشياء ، عرفت شقيقتها الكبرى **(أنا بيل ١٧٩١ – ١٨٧٨)** كمصورة منمنمات ، رافقت والدها وعمها في معظم رحلاتهم .

أما **(مارغريت ١٧٩٥ – ١٨٨٢)** فقد أبدعت في رسم الفواكه وبالرغم من أنها رسمت الوجوه ، ولقد حصلت الاخوات الثلاثة على التشجيع من عمهم (شارل ولسون بيل) الذي آمن بالمساواة في تعليم المرأة .



ماري لويز لوبران .. ١٧٨٩



اليزابيت فيجيه لوبرون ١٨٠٠

وكانت مواضيعهم مستقاة من الحياة العامة ، والمواضيع المفضلة لدى فناني القرن التاسع عشر . واعتبرت (**ليلى مارتن سبنسر**) من أكثر المصورات شعبية في هذا المجال ، الا انها نسيت ولفترة طويلة وفي السنوات الاخيرة ، أعيد اكتشافها . واقيم لها معرضا عام (١٩٧٣) . ولدت عام (١٨٢٢) وتوفيت عام (١٩٠٢) ومثلها مثل (ايستمان جونسون) و (ويليام سيدني ماونت) ، اللذان آمنا بأن مهنة الفن هي تسجيل الحياة اليومية .

ظهرت موهبة (ليلى) منذ الصغر . فاختار لها والدها استاذين في أكاديمية (بنسلفانيا) وأقامت معرضا لها في كنيسة محلية ، وفي (١٨٤١) انتقلت الى (سينساتي) ، حيث درست الفن بشكل جدي . على يد (بنجامين رش سبنسر) ، عام (١٨٤٤) وانجبت ثلاثة عشرة طفلا عاش منهم ثمانية . وكان زواجها مثاليا فلقد ترك زوجها عمله وانصرف الى الاعتناء بالبيت . والاولاد ، فساعد زوجته على متابعة مهمتها كفنانة .

وانتقلوا الى (نيويورك) عام (١٨٤٨) رغبة في الحصول على فرص أكبر لبيع أعمالها ، ورغم عدم حصولها على نتائج مرضية ، مادية أو نقدية ، الا انها لقيت تشجيعا من العامة . وكانت مواضيعها المفضلة هي المواضيع المستقاة من الحياة حولها والتي كانت تشرك بها اعضاء أسرتها مثل لوحة [الطفل واللعبة] . و [تقشير البصل] و [الزوج الشاب] ولوحة الزوج الشاب هي أفضل أعمالها .

لقد أمضيت أعوامها الاخيرة في فاقة ونسيان تام .

ان معظم المصورات التي ذكرت أسماءهن تلقين دراسة وتدريبا محترمين ، الا ان بعضهن تابعن اتجاههن الفني ، بدون أي توجيه ، واعتمدن على التصوير المائي في انتاج أعمالهن ، التي تدعى اليوم بالبدائية ، وتتمتع باهتمام النقاد ، وجامعي اللوحات.

ومن أشهر المصورات البدائيات نذكر يونيس بيني (١٧٧٠ – ١٨٤٩) ، التي لم تحترف التصوير الا بعد الاربعين . أي بعد زواجها الثاني ، ورغم عدم اتقانها للمنظور الا أن أعمالها تتمتع برونق وحياة تفتقر اليها معظم أعمال المصورين المحترفين .



ماري فيجيه بوليار ١٧٩٧

المصورات النساء في القرن العشرين

« اذا رفضنا الأداءات الفارغة حول الطبيعة الانثوية ، يجب ألا نتجاهل حقيقة وجود المرأة، وحقيقة كونها امرأة تضعها في وضع خاص».
سيلفي لوبون (١٩٧٥)

يصعب علينا تحديد اسلوب خاص بالنساء ، لتعدد واختلاف أساليب مصورات القرن العشرين ، وبالتأكيد لايوجد جوهر انثوي غامض ، يجمع بين (تجريد (ليبو فبوفا) ولوحة العائلة التزينية (لفلورين ستيثايمر) ، الا انه يسهل مقارنة (غابرييل مانتر) مع مجموعة (الفارس الازرق) ، اكثر من وضعها الى جانب أعمال معاصرتها الفرنسية (ماري لورنسين) ، والغاء الصفات الغامضة ، حول طبيعة المرأة لا يعني بالتأكيد مقدرتها الابداعية ، لا نهذا سيكون مساويا الى القول ، بأن الفن ينبع من لاشيء ، عوضا عن (الرحم) المعقد الذي يجمع بين العوامل الاجتماعية والتاريخية والنفسية والسياسية . أما كون المرأة..



ماري بوليار ١٧٩٤

امرأة وليس رجلا ، فلا يعني ذلك أكثر من عامل جديد مضاف الى عملية الابداع الفني ، مثل كون الانسان فرنسي الجنسية أو عربي ، أو ولد عام (١٩٠٠) أو في زمن آخر .

فقد يلعب احساس المرأة بذاتها المبدعة وتركيزها على ما يسمى مجال الخبرة النسائية ، دورا تتراوح أهميته حسب الظروف والضغوط الاجتماعية والاختيار الشخصي مثل المصورة (غوين جون) التي حددت ذاتها ضمن اطار ضيق من المواضيع النسائية ، الا ان البحث عن هوية المرأة وشخصيتها وحقوقها قد يشكل أهمية كبيرة في فترة زمنية ، كما حصل في نهاية القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين في أعمال (بولا مودرسن بيكر (و) كاتي كولوينتز) .

التصوير النسائي في روسيا :

أما لماذا نشطت النساء في بلد دون آخر ، مثل مجموعة المصورات في (روسيا) في بداية القرن العشرين؟ فهذا سؤال تصعب الاجابة عليه ، لان الاجابة لاتكمن في الفن وحده . وانما تتجاوزه الى البحث في الدور الهام الذي لعبته النساء ـ الطلبة ، والحركات اليسارية في القرن التاسع عشر في (روسيا) قبل الثورة .

اعتبرت النساء بين المثقفين اليساريين ، مساوية للرجل ، وبالرغم من الصعوبات تمكنت النساء الروسيات من متابعة دراساتهن ، أحيانا في الخارج اذا احتجن الى ذلك فمثلا كان عدد النساء الروسيات في جامعة (زيوريخ) في صيف عام (١٨٧٧) تسع وستين امرأة من بين مائة وعشرة نساء ، واختلفت أهداف النساء الروسيات عن غيرهن في الدول الاوربية ، لبحثهن الدائم عن المعرفة والسلطة من أجل خدمة الشعب .

ولقد أعتبرت الطالبة الروسية الثورية أفضل ممثل للحركة اليسارية ، لقد رسمها (نيكولا ايروشينكو) ، و (أيليا ريبين) المصور الروسي الواقعي ، ولقد وقفن الى جانب الرجال وعشن مع الشعب ، يعانين ويضحين ، و في محاكمة عام (١٨٧٧) (محاكمة الخمسين) كان نصف المتهمين من النساء ، ونشطت بعضهن في السياسة والفن ، مثل (فالانتينا سيروفا) والدة (ف . سيروف) على ضوء هذه الظروف نجد أن أستقلالية المصورات النساء أمر متوقع تماما ، فناتاليا كونشوروفا تقف الى جانب زملائها المصورين وخاصة (ميخائيل لارينوف) وللوهلة الاولى نجد أعمالها خالية من أي صفة أنثوية تميزها عن المصورين الرجال ... ويبدو اهتمام (كونشا روفا) واضحا في التأكيد على هويتها كمصورة روسية حديثة ... لا كامرأة .

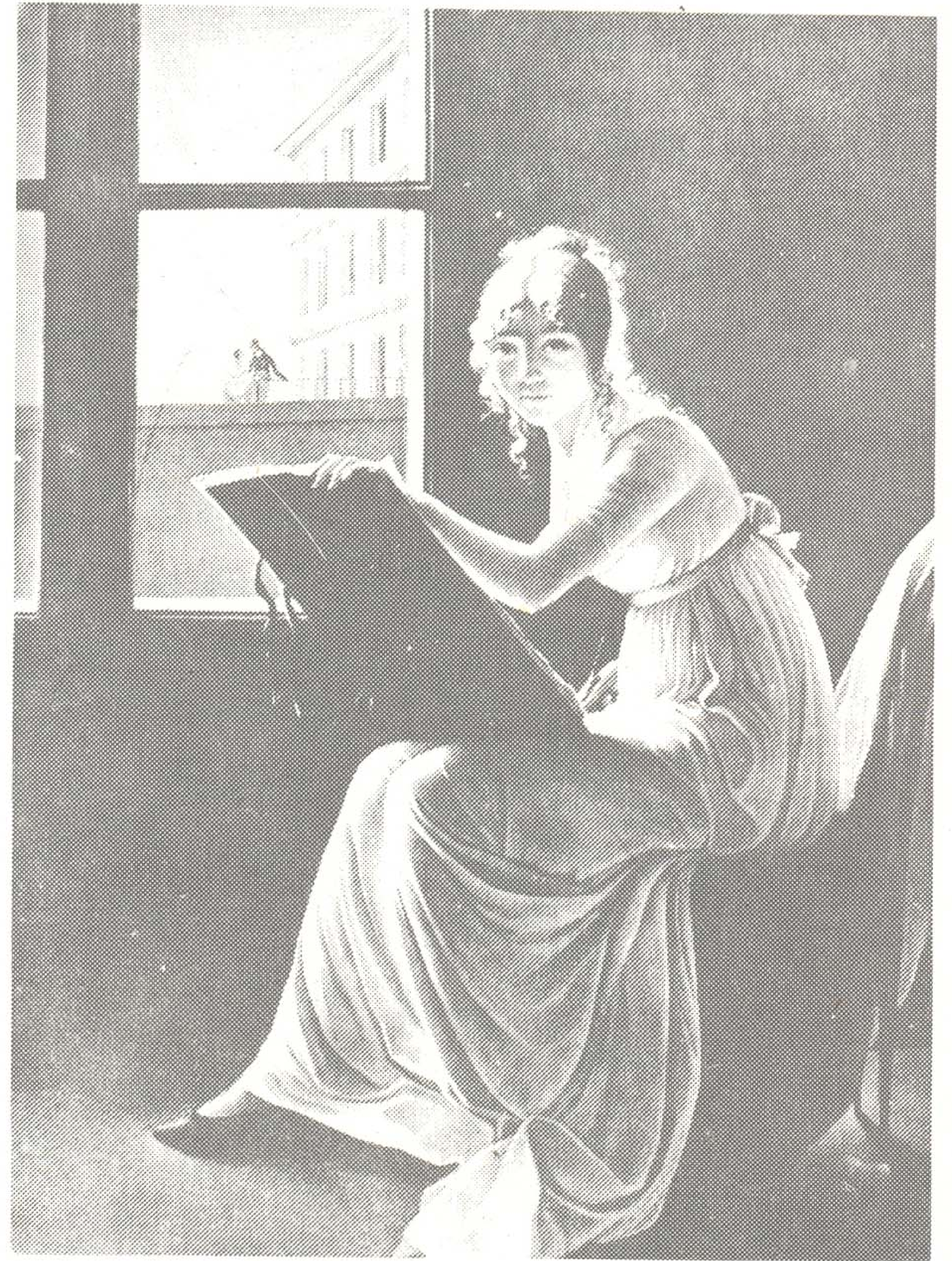
فرص التعليم والتدريب :

وهكذا نجد أن القرن العشرين أعطى للنساء المصورات فرصا أكبر من التعليم والتعبير الذاتي لم يتمتعن بها سابقا ، وعلى خلاف القرون الماضية ظهرت مصورات من خلفيات اقتصادية واجتماعية متنوعة تتراوح بين الطبقة العاملة الفقيرة ، ومن أكثر الطبقات البرجوازية غنى ، والأكاديميات والمدارس الفنية التي اقتصرت على الرجال سابقا ، بدأت في جذب عدد كبير من النساء الفنانات ، وهذا التطور لم ينحصر في الدول الغربية وحدها ، بل تجاوزها الى أمريكا الجنوبية اللاتينية وآسيا ، حيث بدأت النساء ولأول مرة يمارسن دورا أكثر أهمية ، بالرغم من عدم وجود أرقام دقيقة تشير الى عدد الفنانات المتزايد ، والشيء المستغرب هو عدم وجود فنانات بارزات ، أومؤسسات لحركات فنية ، أو فنانات أضفن اضافات حقيقية وهامة الى أي مدرسة فنية معروفة ، مثل الانطباعية والسيريالية والتكعيبية ، وغيرها .

ولم تصل اية مصورة في (القرن العشرين) الى ما توصلت اليه (انجليكا كوفمان) أو (فيجيبه ليبران) أو (روزا بونور) أو (ماري كاسات) و (برت موريسو) في ايامهن ، ومن الممكن تفسير هذه الحقيقة على ضوء



جان فيبرت لادو ١٨٠٠



كونستانس شاربنته ... القرن التاسع عشر

الرؤية الانشائية التي تمتعت بها المرأة في الفترات السابقة ؟ !

من مصورات القرن العشرين المهمات في فرنسا . تقف كل من (سوزان فالادون) و (ماري لورانسين) من أتباع مدرسة (باريس) وربما تفوقت شهرة (فالادون) على (لورانسين)، لكونها والدة (أوتريللو). ولحياتها الخاصة البوهيمية ، ولكونها فنانة مبدعة أيضا .

سوزان فالادون :

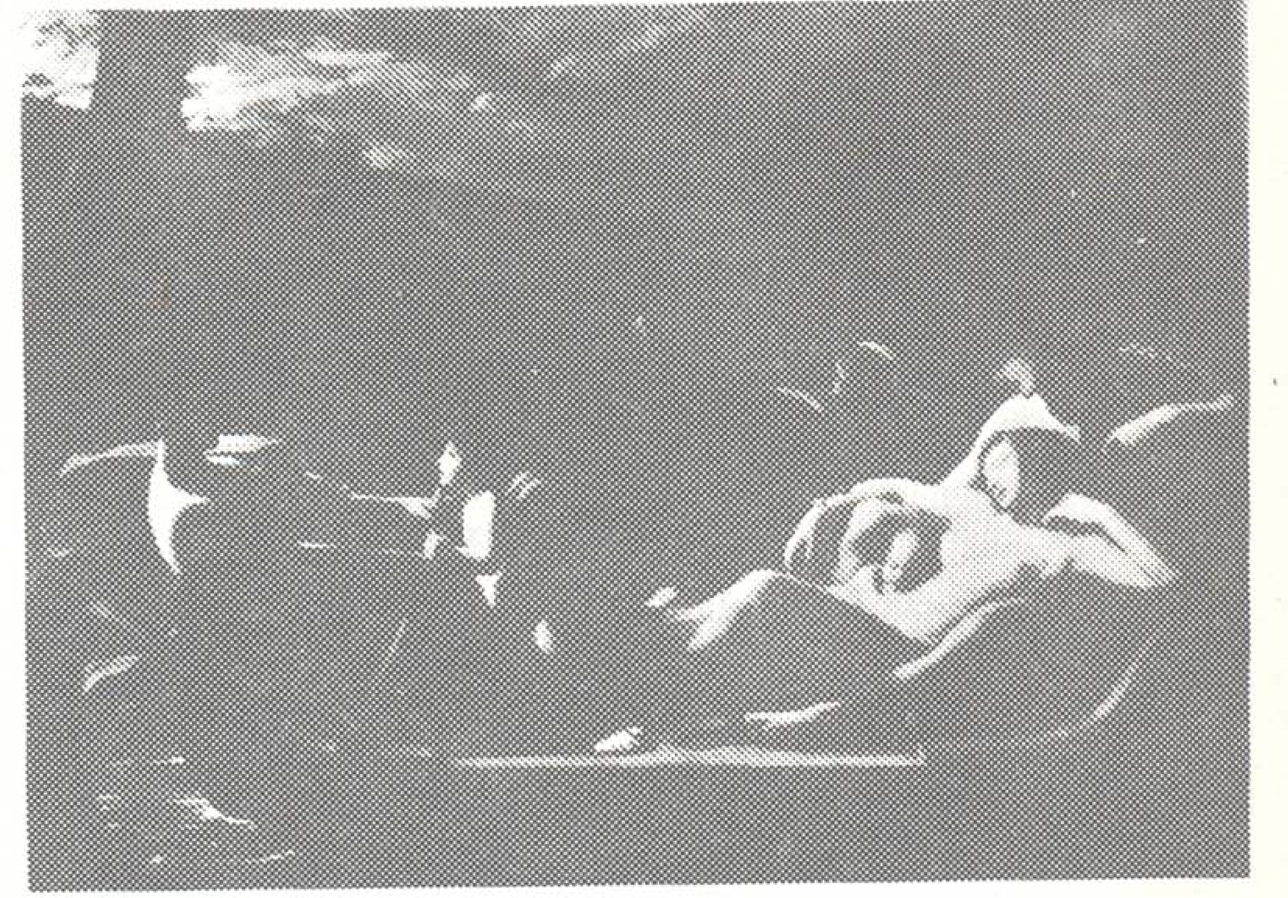
ولدت في (ليموج) عام (١٨٧٦) من أسرة عاملة وعملت موديلا في (مونمارتر) للمصورين من أمثال (دوشوفان) و (رينوار) و (ديغا) ، وكانت شديدة الجمال وذات موهبة كبيرة أعجب بها (لوتريك) و (ديغا) . كانت ترسم بخطوط شديدة القوة، بالرغم من عدم حصولها على تدريب جدي، وكانت في السادسة عشرة من عمرها ، حين حصلت على شيء من الشهرة، وولد ابنها (اوتريللو) وتزوجت من رجل أعمال مقتدر.

وبدأ امتهان (سوزان) الجدي بعد طلاقها من زوجها ، فابتدأت حياتها مع المصور (أندريه إيتر) الذي تزوجته فيما بعد ، تأثرت بكل من (فان غوغ) و (غو غان) وعملت بأسلوب قريب من الوحشية . وخاصة (ماتيس) ، وتوصلت بعد ذلك الى اسلوبها الخاص . وفي عام (١٩٠٩) عرضت أعمالها لاول مرة مع ابنها (اوتريللو) ، وفي ذلك الوقت حصلت على مكان ثابت على مسرح الفن الباريسي ، لقد رسمت الطبيعة الصامتة، والأزهار، بأسلوب تزييني، وقدمت عراة شديدي القوة وذوي وجوه معبرة .

وانتقلت عام (١٩١٠) الى (شاتو سان برنار) . وامضت بقية حياتها مع زوجها وابنها وأنتجت عددا كبيرا من اللوحات الزيتية والرسوم المائية ، والحفر ، التي أسهمت في زيادة شهرتها في فرنسا وخارجها ، كتب (روبرت روي) عن عظمتها ووضعها الى جانب (برت موريسو) ، وتتمتع اليوم بشهرة أعظم من تلك التي عرفتها يوم وفاتها عام (١٩٣٨) .

ماري لورانسين :

أما (ماري لورانسين) ، فهلي تختلف كليا عن (فالادون) بالرغم من تعاملها مع الفنانين ، ذاتهم ، وعملها في الفترة ذاتها ، ولدت في (باريس) عام (١٨٨٥) من عائلة متوسطة ، وتخرجت من (ليسيه لامارتين) عام ١٩٠٥ ودرست في أكاديمية هيمبرت ، التي لم ترضيها نهائيا ، الا انها تعرفت على (جورج براك) ، الذي عرفها على (بيكاسو) و (ما تيس) و (أبولونيير) و (ماكس جاكوب) ، وأصبحت جزءا من تلك الدائرة التي كانت تعيش على السين وتحيا حياة أحياء (مونمارتر) الباريسية ، وعلى الرغم من



كونستانس ماير ... حلم السعادة ... ١٨١٩



روزا بونور ، ١٨٥٦



مدام فيار ١٨٠٢



ماري اليانور غود فروا ١٨١٠

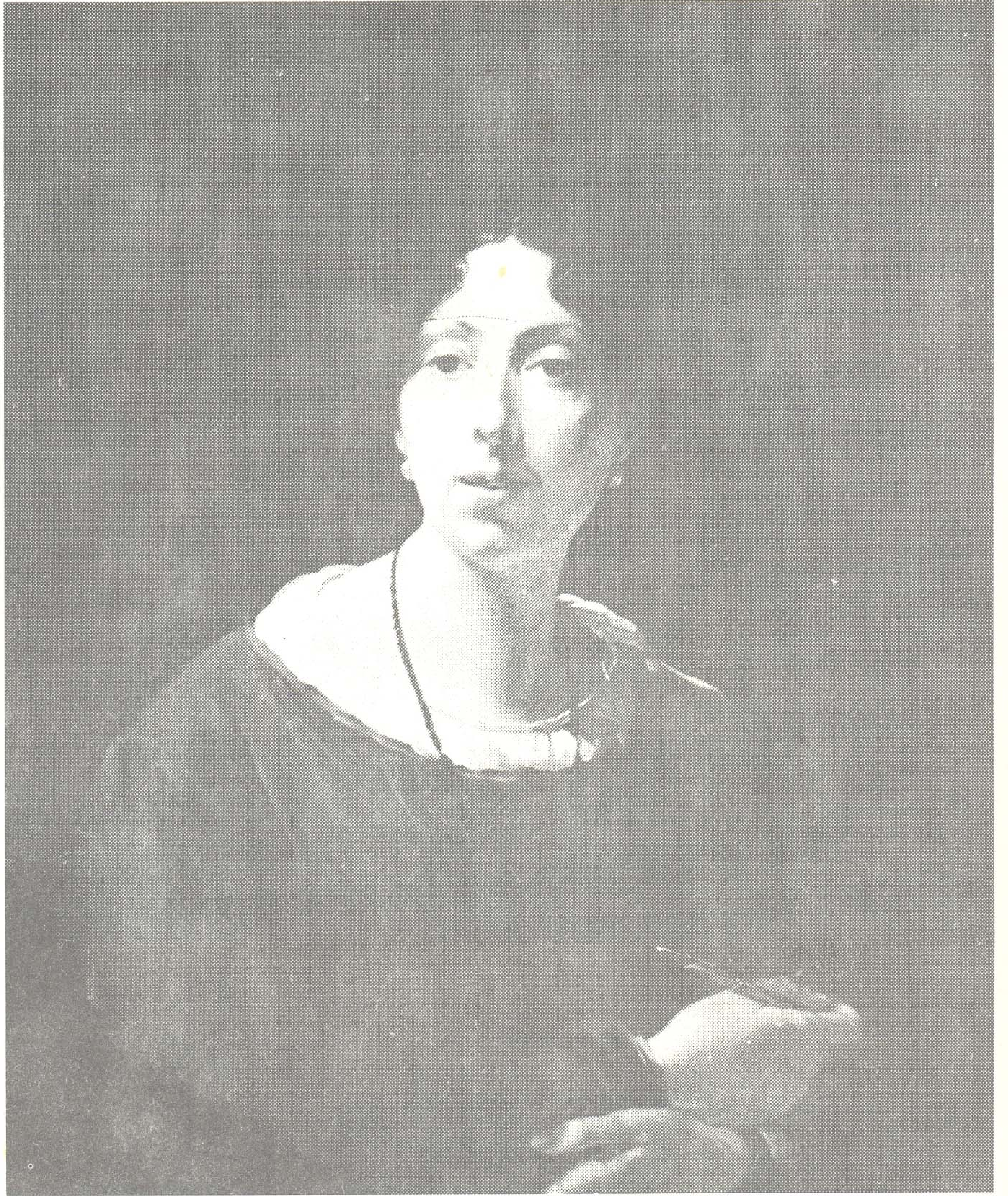
عدم ارتباطها بالحركة الوحشية أو التكعيبية ، الا أن تأثير هاتين الحركتين يبدو بارزا على لوحاتها الاولى مثل لوحتها الشخصية الموجودة في متحف الفن الحديث في (نيويورك) ، وفي لوحة (بيكاسو) التي رسمتها عام (١٩٠٨) .. لم تتوافق مزاجية (لورانسين) الرقيقة مع فن القرن العشرين الثوري ، ومع نضوجها تطور أسلوبها وتحولت الى مصورة شاعرية ، ذات رقة غنائية ، ومن مواضيعها المفضلة ، النساء الشاحبات الرشيقات ذوات العيون التي تشبه الظباء ، واللواتي يظهرن دائما مع أطفال او حيوانات أليفة ... وتسهل مقارنة أعمالها مع أعمال الفترة الوردية عند بيكاسو ، ويعتبر اللون الوردي ، والازرق ، والرماديات ، والاسود الكامن ، من الوانها المفضلة ، وبالرغم من رقة ورشاقة أشكالها المخالفة للاشكال الهندسية التكعيبية الا انها تعكس تأثير الحركات الفنية الحديثة عن طريق التبسيط والتحوير الذي كانت تقدمه .

سونيا دولونيه :

اما المصورة الثالثة الهامة التي ارتبط اسمها بالحركات الفنية الطليعية في باريس فهي (سونيا دولونيه) ، التي ولدت في اوكرانيا عام (١٨٨٥) من اسرة برجوازية مقتدرة وتبناها عمها، وفي عام (١٩٠٣) درست الرسم في المانيا مع (كارل شروش) ، وفي عام (١٩٠٥) وصلت الى (باريس) ، وعلى الرغم من اعجابها بفان غوغ و (غوغان) الا أن التأثير على أعمالها فقد كان للفنان (روبر دولونيه) الذي تزوجته عام (١٩١٠) ، وانتجت تحت وصايته أفضل الاعمال التجريدية في السنين السابقة للحرب الاولى ، وأطلق على الاعمال التي أنتجتها هي وزوجها اسم (الأورفيه) وتختلف عن (التكعيبية) لاستخدامها الضوء والالوان الصافية .

تخصصت (دولونيه) بالفنون الزخرفية في عام (١٩٢٠) واتجهت الى تصميم الاقمشة ، والكتب . واستخدمت المبادىء التكعيبية وفي منتصف الثلاثينات عادت الى التصوير ، واتخذت موقف القيادة في الحركة التجريدية هي وزوجها ، نالت لوحتها الجدارية الكبيرة الميدالية الذهبية في معرض باريس الدولي عام (١٩٧٣) ...

ولم تظهر أهمية (سونيا دولونيه) الا بعد وفاة زوجها عام (١٩٤١) اذ لاقت تصاميمها للاقمشة ولوحاتها التجريدية اهتماما عالميا خلال الخمسينات والستينات . وأقيم لها ولزوجها معرضا في (بوردو) عام (١٩٥٠) وتورين عام (١٩٦٠) ، وفي متحف الفن الحديث في باريس عام (١٩٦٤) ، ونشر كتاب عن أعمالها يوضح ما أضافته للفن الحديث .



انطوانيت هورتنس ... ١٨٢٥

باولا مودرسن بيكر

وتقف ألمانيا الى جانب فرنسا من حيث تطور تطور الفن النسائي ، وتعتبر (باولا مودرسن بيكر) من المتفوقات . ولدت في (درسدن) عام (١٨٧٦) ، وانتقلت الى (بريمن) مع عائلتها عام (١٨٨٣) . ودرست الفن في (لندن) و (بريمن) ، زارت منطقة الفنانين في (ورب سويد) قرب (بريمن) في عام (١٨٩٧) واستقرت هناك بعد زواجها من المصور (اوتو مودرسن) عام (١٩٠١) .

ولا تشكل أعمالها الاولى ، رغم أهميتها أكثر من انعكاسات للاتجاهات الانطباعية والواقعية ، والمؤثر الكبير في حياتها لم يكن علاقاتها بفنانني (ورب سويد) ، وانما زيارتها الى باريس عام (١٩٠٠) واكتشافها اعمال (سيزان) ، الذي كان له فعل العاصفة على عملها ، ولقد ساعدتها أعماله المبسطة والمتينة على ايجاد أسلوب جعل منها رائدة هامة في الفن الالماني الحديث ، ولقد تأثرت أيضا بأعمال (فان غوغ) و (غوغان) ، فعمدت الى تبسيط الاشكال وتقوية الرسم ، وتسطيح المساحات ، واستخدمت المساحات ذات البعدين في اللون الزاهي الجريء ، وبذلك أبدعت أكثر اللوحات الالمانية قدرة على التعبير .

لقد عملت (بيكر) في عزلة تامة عن مراكز الفن ومشاكلاته المتشابكة ، ولم يلحظ أهمية عملها الا قلة من الاصدقاء والنقاد البعيدي النظر ، وتوفيت في الواحدة والثلاثين في عام (١٩٠٧) وهي تلد ، مخلفة تراثا فنيا غنيا ، لم يقدره جيلها حق قدره ، ولكنه اليوم اضافة مهمة في تاريخ الفن الالماني الحديث .

غابرييلا مانتي

ومن مصورات القرن العشرين الهامات الفنانة (غابرييل مانتي) التي ولدت في برلين عام (١٨٧٧) ، ودرست في ميونيخ وعاشت معظم حياتها في (مورنو) حيث توفيت عام (١٩٦٢) ، وكانت على صلة دائمة مع (كاندنيسكي) ومصوري الفارس الازرق ، على خلاف (بيكر) التي كانت بعيدة عن رواد الفن الحديث .

وفي حديث لها مع [ادوارد روديتي] عام (١٩٥٩) قالت بأنها حين قررت الانتقال الى ميونيخ عام (١٩٠١) لمتابعة دراستها لم تحصل على التشجيع الكافي ، لعدم اقتناع المصورين الالمان بمقدرة المرأة الفنية ، ولهذا رفضت في أكاديمية ميونيخ التي كانت امتيازا للرجل ، ولم يكن باستطاعة النساء دراسة الفن الا بشكل شخصي ، أو في منظمة المصورات المحترفات .

عملت (غابرييل) بأسلوب حديث ، واستخدمت مساحات مسطحة من اللون المشع والاشكال المبسطة . وكانت أحد مؤسسي مجتمع الفن في ميونيخ ، ومجموعة (الفارس الازرق) عام (١٩١١) ، وازداد اهتمامها بفن الفلاحين النافاريين ، وخاصة اللوحات الزجاجية، بعد استقرارها في (مورنو) هي و (كاندنيسكي) وقد ادخلت الاشكال المبسطة والصور البدائية في أعمالها ، وحين عاد (كاندنيسكي) الى (روسيا) بعد اندلاع الحرب الاولى ، انقطعت علاقتها به مما دفعها الى البحث عن صيغة شخصية مستقلة وظلت في (مورنو) في شبه تقاعد .

صوفي توبر آرب

لقد ارتبطت المصورة السويسرية المولد (صوفي توبر آرب) بالحركات الدادائية والتجريدية والسيريالية، على خلاف (باولا مودرسن بيكر) ، و (غابرييلا مانتي) اللواتي ارتبطن بالحركة التعبيرية .

ولدت (صوفي) في (دافوس) عام (١٨٨٩) ، ودرست في (ميونيخ) و (هامبورغ) بين عامي [١٩٠٩ — ١٩١٢] . وفي عام (١٩١٦) عملت كمدرسة في مدرسة (زيوريخ) للفن الصناعي ، حيث درست مادة تصميم الاقمشة ، وفي زيوريخ انضمت الى (الدادائية) التي تجمع أعضاؤها في (زيوريخ) هربا من جنون الحرب الاولى . وتتألف اضافات (توبر) الى الدادائية من مجموعة من الدمى الميكانيكية والتماثيل التجريدية ، الا أن اضافاتها الى الفن التجريدي تعتبر أكثر أهمية ، ففي عام (١٩١٦) بدأت في تصوير لوحات هندسية غير تشخيصية ، وتصاميم لأقمشة تجريدية ذات جمال آخاذ .



محترف، ابيل بيجول ... ١٨٢٢



بيرت موريسو ١٨٧٤

وفي عام (١٩٢٦) تزوجت أنحات (جان آرب) الذي ارتبط بالداد' والتجريد . واستقرت معه في (ميدون) قرب باريس من عام (١٩٢٨) الى عام (١٩٤٠) أي حتى الاحتلال الالماني لهذه البلدة . وخلال وجودها في فرنسا نشطت كعضوة في دائرة كاريه ، وفي مجموعة الابداعات التجريدية أسست مجلة تشكيل (بلاستيك) ودعت الى الفن اللاتشخيصي الذي يستخدم الاشكال الهندسية الجامدة . وأبدعت خلال الحرب مجموعة من المحفورات على الحجر . وتتميز هذه الاعمال بتناغم لوني ووضوح في الاشكال . وقد توفيت عام (١٩٤٣) إثر حادث وهي في قمة ابداعها .

جورجيا أوكييف

تقف [**جورجيا أوكييف**] بين المصورات الهامات في الولايات المتحدة الامريكية ، وتقوم شهرتها على الاعمال الهامة التي قدمتها ، زارت أوربا عام [١٩٥٧] ولم تتأثر بزيارتها تلك . ولدت في [ويسكونسين] عام [١٨٨٧] ، وعاشت طفولتها مع الطبيعة التي يبدو أثرها واضحا على أعمالها ، والتحقت عام (١٩٠٨) بمعهد شيكاغو الفني حيث حصلت على تدريب أكاديمي جيد ثم مارست التدريس في المدارس وفي جامعة (فرجينيا) في الصيف .

اطلعت على الفن الحديث والشرقي بتأثير (آرثر دو) الذي علمها التفكير باللون والتصميم كعناصر تجريدية تعبر من خلالها عن أفكارها ، وعواطفها وبتأثير منه أيضا ، ابتعدت عن خلفيتها الاكاديمية ، وتطورت نحو فن مبدع ومتميز . كان للقائها مع المصور [ألفرد ستايغليتز] عراب الفن الحديث الامريكي ، الاثر الكبير على تطور فنها ، دون الخوف من الهموم المادية . فلقد انتبه الى موهبتها ، وأقام لها معرضا خاصا ، عام (١٩١٧) وهي في الثلاثين ، وفي عام (١٩٢٤) تزوجته ، ومنذ ذلك الوقت تطور أسلوبها ، واقامت معارض سنوية في صالة (ستايغليتز) مع مجموعة فنانيه ، مثل (شارلز دميوث) و (جون مارين) وغيرهم . نظم معرضا لأعمالها عام (١٩٢٧) ، في متحف بروكلين ، وآخر في شيكاغو (١٩٤٣) ، وفي عام (١٩٤٦) نظم لها معرض في متحف الفن الحديث في نيويورك ، وكان هذا هو المعرض الاول لامرأة في هذا المتحف .

من اهم أعمالها لوحات الازهار التي تجمع بين التجريد والواقعية الدقيقة ، ومن الممكن ان تكون قد تأثرت بالمعالجة التجريدية للأشكال الواقعية في أعمال المصورين الفوتوغرافيين أمثال (ستراند) و[كانينغهام] ، الا أن أعمالها مبنية على رؤية واقعية ذات حساسية وجمال خاص .

وفي حين كانت (جورجيا أوكييف) تستمد لوحاتها من العالم الواقعي ، هناك عدد من المصورات اللواتي عملن بأسلوب غير تمثيلي ، وتعتبر [**ايرين رايس بيريرا**] أكثرهن تميزا ، ولدت في بوسطن عام (١٩٠٧) وذهبت بعد ذلك الى (نيويورك) لدراسة الفن ، ما بين عامي [١٩٢٨ — ١٩٣١] ، وامضت عاما بين باريس وايطاليا ثم استقرت في (نيويورك) . أقامت معرضها الاول عام (١٩٣٣) ولجأت في أعمالها الشبه تجريدية الى الاشكال الميكانيكية والهندسية . ولكنها ومنذ عام (١٩٣٧) توصلت الى أسلوب تجريدي كامل ، يؤكد على السطوح المسطحة والخطوط المستقيمة والملامس المختلفة . تقترب هذه الاعمال من أعمال مصوري (الباوهاوس) وجماعة (دي ستيل) في هولندا ، وفي سنواتها الاخيرة أضافت الى عناصرها الهندسية اتساع المساحات ، التي تكون عادة مبهمة وتشتمل على تعقيدات البعد والضوء التي تعكس اكتشافات العلم الحديث ، توفيت في ماربيلا (اسبانيا) عام (١٩٧١) .



ماري كاسات .. امرأة شابة في الاسود ١٨٨٣



ماري لورنسين

مجموعة من الفنانين ١٩٠٨

آن واين

والمصورة الاخرى التي قدمت بحوثا تجريدية هي (آن واين) التي لم تقدر الا في السنوات الاخيرة ، كانت حياتها قصيرة وغير عادية ، ولدت في (نيوجرسي)، وتزوجت زواجا عاديا من محام في (نيووارك) ورزقت بطفلين ، ثم اتجهت الى الشعر ، ونشرت أول ديوان عام (١٩٢٥) ، ثم اتجهت الى التصوير ، بتشجيع من صديقها (هانز هوفمان) في الثانية والخمسين ، وفي الوقت نفسه بدأت تعمل في الحفر ، وتصميم الملابس للباليه ، لكنها وجدت طريقها الحقيقي في التعبير حين رأت أعمال (كورث شويتزر) عام (١٩٤٨) ، وبدأت في تصميم الملصقات الجدارية ، وفي السنوات القليلة الباقية انتجت أكثر أعمالها حساسية ، وهي في الرابعة والستين ، وعرفت كمصورة ذات موهبة نادرة ، ولكن أعمالها لم تحصل على الاهمية التي تستحق الا منذ عام (١٩٧٤) عندما نظم لها أول معرض كبير في متحف بروكلين .

درويس لي

وتختلف (درويس لي) عن (راين) كليا فقد ولدت عام (١٩٠٥) ، ولوحاتها تمثل الطبيعة والحياة، ورغم رحلاتها العديدة لفرنسا وايطاليا ، لكن بقيت جذورها أمريكية ، وأعمالها الناضجة من عام (١٩٣٠) وحتى (١٩٤٠) تتميز بالسذاجة ، تأثرت بتصوير القرن التاسع عشر البدائي ، في أمريكا ، ومزجت هذا مع الفن الحديث ، ولم تقدر أعمالها حتى عام (١٩٣٦) حين عرضت لوحتها الجدارية التي رسمت لبناء البريد الجديد في واشنطن ، ولوحة العشاء الاخيرة التي نالت جائزة (لوغان) في مركز الفنون في (شيكاغو)، وبالاضافة الى لوحاتها الزيتية انتجت عددا من الرسوم التوضيحية ، وقطع الحفر .

جوان ميتشل

وفي النصف الثاني من القرن العشرين تقف كل من (جوان ميتشل) و (هيلين فرانكشيلر) كمصورات

موهوبات ومهمات انتجن أعمالا متأثرة (ببلوك) و (دي كوننغ) الا أنهن يتميز بأسلوب خاص .

ولدت (جوان ميتشل) في (شيكاغو) ودرست الفن في مركز الفنون فيها ، وأمضت عامين في أوربا ، وتأثرت بالتصوير الفرنسي وخاصة بسيزان وفان غوغ وماتيس وكاندنيسكي ، ولكنها لم تجد أسلوبها الخاص الا بعد عودتها الى نيويورك ، حيث عاشت ما بين عامي (١٩٥٠ ــ ١٩٥٥) واكتشفت أعمال (أشيل غوركي) و (دي كوننغ) . ومنذ عام (١٩٥٥) انتقلت الى باريس . وتعتبر أعمالها من أجمل الاعمال التجريدية ــ التعبيرية التي نفذت في النصف الثاني من القرن العشرين .

هيلين فرانك شيلر

ان تأثير (هيلين) يعتبر أكثر أهمية من (مينتشيل)، فقد ولدت في نيويورك عام (١٩٢٨)، والتحقت بمدرسة دالتون حيث درست على يد المصور المكسيكي (تامايو)، ثم انتقلت الى (كلية بيننغتون) حيث درست على يد (بول) الذي عرفها على مبادىء التكعيبية ، الا ان تأثير بولوك وغوركي وكاندينسكي يبدو واضحا على أعمالها ، أقيم أول معرض لها عام (١٩٥٠) ولكنها لم تتحرر من التكعيبية التي سيطرت على أعمالها الاولى الا عام (١٩٥٣) حيث أوجدت لنفسها أسلوبا خاصا وكان عمرها (٢٥) عاما ، ولقد أبدى كل من (كينيث نولان) و (موريس لويس) اعجابهما بأعمالها عند زيارتهم لمرسمها عام (١٩٥٧) ، أقامت العديد من المعارض الفردية ، واشتركت بالمعارض الجماعية الهامة وخاصة معرض فناني مدرسة (نيويورك) ، الجيل الثاني ، ومعرض امريكا الشابة الذي نظم عام (١٩٥٧) .

وفي العام التالي تزوجت المصور (روبرت مازر ويل) واختيرت لتمثيل أمريكا في بينالي البندقية عام (١٩٦٦)، وأقيم لهم معرض في متحف (وايتني) ثم في (لندن) و (برلين) .

ويتميز أسلوب (فرانك شيللر) بشاعرية وبأشكال حرة منسابة ، وألوان غنائية حساسة قوية ، وبالرغم من انكارها للتأثيرات الشرقية على أعمالها ، وخاصة تلك التي تعود للخمسينات ، فقد تميزت بانسيابية خطوط لها جذورها اليابانية ، وهي تمتاز بروح تجريدية تعبيرية تترافق مع فطنة ودقة لا توجد في أعمال غيرها من الرجال المعاصرين لها . أما أعمالها الحديثة فهي ذات مساحات مسطحة ، من الالوان الصافية ، وهي تعكس اتجاه مدرسة نيويورك ، لكنها لا تفعل ذلك كتقليد وانما بروح مبدعة ، ذات أسلوب متميز .



ليوبوب سيربيفنا بوبوفنا ١٩١٢ .. بلاعنوان

المصورات النساء

في أمريكا اللاتينية و آسيا

ان التحول الكبير الذي تم في وضع المرأة يبدو أكثر وضوحا في أمريكا اللاتينية وآسيا، حيث ظهرت ولاول مرة مصورات مهمات مثل **(ماريا هيلينا فييرادي سيلفا)** وهي من البرازيل ، و **(ليونورفيني)** وهي (أرجنتينية) ، و (ماريسول) وهي فينزويلية ولقد اضطررن جميعا لترك مجتمعاتهن لتطوير امكاناتهن الفنية .

ولدت **(ماريا هيلينا فييرا دي سيلفا)** في عام (١٩٠٨) ، ودرست النحت على يد (بورديل) في (باريس) عام (١٩٢٨) ، ثم انتقلت الى التصوير الذي درسته على يد (ليجيه) و (بيسيير) ولكن أكثر أعمالها أهمية هي ما رسمته على يد ستانلي ويليام هايتر عام (١٩٣٠) ، لقد تزوجت المصور الهنغاري (ابراد سيزينه) الذي كان مشجعا كبيرا لها ثم عادت الى الارجنتين بعد الحرب الثانية وأمضت فترة ما بين عامي (١٩٤٠ ــ ١٩٤٧) ، وعرضت هناك في (ريو)



دروينا تامينغ ... امومة .. ١٩٤٦

ومن ثم انتقلت الى باريس في نهاية عام ١٩٤٧ . تعتبر اليوم من أهم ممثلي مدرسة (باريس) ، ومنذ عام ١٩٥٠ ذاعت شهرتها عالميا اثر العروض العديدة التي قدمتها في انجلترا وستوكهولم وهانوفر ، وقد نالت أعلى سعر للوحة محلية يحصل عليها فنان من الحكومة الفرنسية . ولا تقل اسماء لوحاتها سحرا عن اعمالها التي تجمع التكعيبية والسيريالية بأسلوب يعتمد الخطوط الافقية المعلقة في الفضاء ، ويتميز عالمها بسحر غريب مستلهم من أشكال معمارية .

وصفت أعمالها على انها ذات عمق لا يصدق ، وفراغ لا يمكن اختراقه ، والوان رقيقة وافق غامض ، لوحاتها فارغة لا يسكنها أحد ومع ذلك تعج بضوء مشع ، عالمها غير حقيقي الا انه مليء بالحياة لأن فيرا تريده كذلك .

لم تدرس (ليونور فيني) الفنانة الارجنتينية ، الفن دراسة اكاديمية ، كما درسته (فيرا دي سيلفا) ، فقد بدأ تالتصوير تحت تأثير المصور (كارلو كارا) ، وعرضت في (ميلانو) ثم انتقلت بعد ذلك الى (باريس) عام (١٩٧٣) ، حيث كان (بيكاسو) يمر بفترته الوردية التي تركت أثرا كبيرا على أعمالها ، وارتبطت أيضا بسيريالي باريس الا انها لم تصبح عضوة حقيقيه في هذه المجموعة . اشتركت بمعرض دعي بالفن السيريالي ، الدادائية ، والفن الخيالي ، أقيم هذا المعرض في متحف الفن الحديث في نيويورك عام (١٩٣٦) تبعه معرض آخر أقامته في باريس عام (١٩٤٥) ومعارض أخرى في (روما) و (بروكسل) و(نيويورك)، تعد اليوم من اهم السيرياليات ، فقد اتقنت حرفتها وجمعت بين أسلوب موضوعي، ومواضيع غريبة أخذت من عالم اللاوعي وأعطت هذه الصفة الخيالية السيريالية اعمالها سحرا غريبا ، الا انها جعلتها مزعجة وكريهة ، ذات احساس عشقي قوي . قدمت بعض الرسوم والدراسات التوضيحية لاعمال (الماركيز دوساد) التي تتصف بنوعية من العشق غير الاعتيادية ، ومن الممكن تسمية أعمالها بالواقعية السحرية .

فيما يتعلق بالمصورات النساء في آسيا ، نجد أن معظمهن اتجهن الى الحرف اليدوية لأنهن حرمن فرص التدريب كمصورات ولقد اعتبرت اول ستة نساء درسن التصوير في مدرسة الفنون في طوكيو ذات الاسلوب الغربي بدعة ثورية ، ونتيجة لهذا التطور في وضع المرأة ، وجدت عدة مصورات هامات في القرن العشرين . ومن أهم الفنانات اللواتي اتجهن الى الاسلوب الياباني تميزت الفنانة (يوميرا شوين) ١٨٧٥ - ١٩٤٩ ، التي اشتهرت بمواضيعها اليابانية التقليدية المنفذة ، بأسلوب رومانتيكي ، أما عدد المصورات اللواتي عملن بالاسلوب الغربي فقد كان كبيرا واكثرهن (تاميرا ميفيتشي سيتوكو) التي ولدت عام (١٩٠٥) وعاشت في باريس لفترة طويلة وبرعت في رسم الطبيعة الصامتة ، والأزهار بأسلوب تجريدي يشبه اسلوب براك أما [كاتسورا يوكيكو] فلقد اتجهت نحو السيريالية المنفذة بأسلوب شخصي وأبدعت عددا من الملصقات الشديدة الحساسية المنفذة على ورق الرز وهناك أيضا [تاناكا انتسوكو] التي ولدت في عام (١٩٣٢) ، وكانت من قادة الفن التجريدي في جيلها.

أما المصورة (تسينغ يوهو) المعاصرة فهي أكثر المصورات اثارة للاهتمام ، ولدت في (بكين) عام (١٩٢٣) ، وتدربت على الاسلوب التقليدي الصيني الا انها بعد استقرارها في (هاواي) وتعرفها على الفن الغربي أبدعت أسلوبا يجمع بين التقنيات والمواد الصينية التقليدية وبين الافكار والاشكال المعاصرة كانت النتيجة فنا يحافظ على الحساسية الصينية ويتمتع بالروح المعاصرة .

ويظهر هذا الحوار بين الغرب والشرق واضحا في اعمال (أمريتا شيرغيل) (١٩١٣ - ١٩٤١) المتأثرة بأعمال (سيزان) وغوغان والتي جمعت بين المواضيع الهندية وبين عناصر الفن الحديث .

حوار مع

ثلاث مصورات معاصرات

٦

حوار مع فيبرا دي سيلفا وزوجها أربيد زينوس

ترجمة : ظافر عبد الواحد

فيبرا دي سيلفا ـ أتيت (باريس) عام (١٩٢٨) وكان عمري (١٩) عاما ، رأيت زوجي في اليوم التالي في (غراند شوميير) وبعدها بعامين تزوجنا .

سؤال ـ أكان زوجك (زينس) تلميذا في غراند شوميير ؟

جواب ـ لا ، ليس تماما ، كنت أتابع الدروس ، بينما كان يرسم رسوما سريعة ، رسوما في ساعة ، في (٢٠) دقيقة ، في (٥) دقائق ، كنت أجلس في مكاني ، فيقعد أمامي ، أرى رسومه ، وأجد أنه كان يرسم رسما رائعا ، وتحدث اليّ ذات يوم ، انتقد رسومي نقدا صارما جدا ، وهذا ما جعلني أتقدم ، فرسمت أفضل بكثير منها ، ثم اختفى ، ولم أكن أعرف حتى اسمه ، وعاد بعد عام ونصف فتزوجنا .

سؤال ـ هل كنت تلميذة موهوبة ؟ !

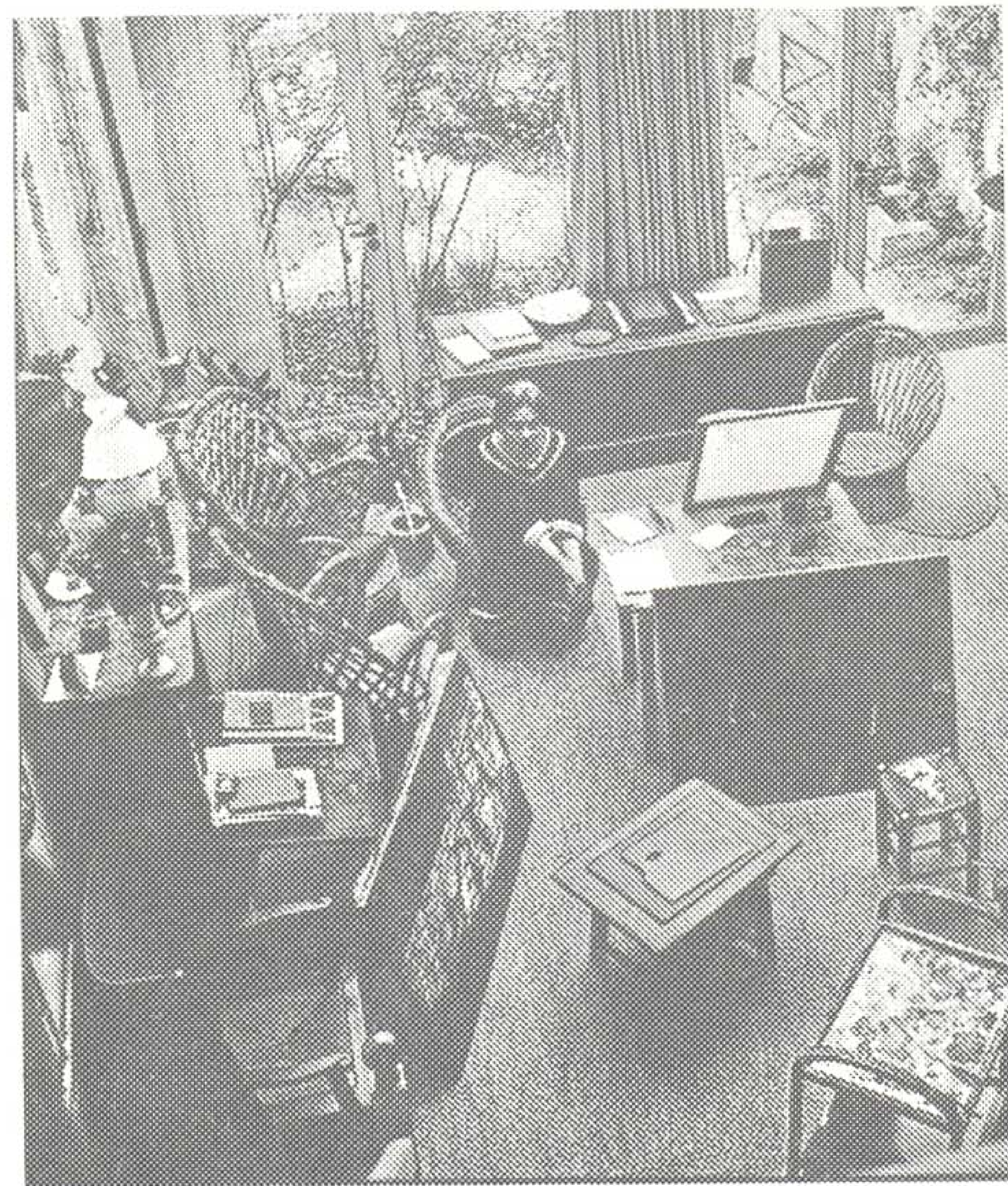
جواب ـ لا لم أكن تلميذة موهوبة جدا ، وهذا هو الشيء العجيب ، كنت خرقاء ، ابدأ رسما بالفحم ... أوسخ كل شيء ، لم أكن أرسم رسما جميلا بحذق أو مهارة ، لا كان هناك ما يدفعني لهذا كنت أستعد لأمر آخر .

سؤال ـ وماذا كان هذا الأمر الآخر ؟

جواب ـ كان الفن الحديث الذي كنت أتطلع اليه، كنت أعلم أنني لن أستطيع شيئا قبل مجيئي الى باريس ، لم يكن ما أراه في النسخ كافيا .

ولهذا كان علي القيام بدراسات ، مثل السلم الموسيقي ، كما يدرس النحو ، لاختار طريقي من بعد ، جئت مع أمي التي كانت ارملة وكانت تترك لي كثيرا من الحرية . لكنني كنت أشعر بأنني مسؤولة جدا .

فيرا دي سيلفا في مرسمها .



سؤال : قلما يعرف الناس ان (فيرا دي سيلفا) كانت تريد ان تصبح موسيقية ؟!

جواب : عندما كنت في الحادية عشرة من عمري، كانت لي استاذة بيانو جيدة جدا ، وكان حظي كبيرا ، ان احاط بأناس يحبون الاشياء الجميلة والجدية حقاً، ويستطيعون التطلع من الماضي الى المستقبل ، بأشياء كلاسيكية جدا ، يمكنها ان تكون قفزة نحو الفن الحديث ، كانت استاذتي تحب الموسيقا القديمة جداً، والحديثة جدا ، واحرز تقدما سريعا معها . وكنت املك (بيانو) جميل الصوت ، واتمتع بالعزف ، ثم شعرت بأ نعلى هذا ان يتوقف ، الا يمضي بعيدالانني لست موهوبة بما فيه الكفاية .

بدأت ، في فترة ما ، في التأليف الموسيقي ، لكنني لم استمر لحسن الحظ ، ولم أكن قادرة على تأليف موسيقا جيدة ، لكن شيئا مما كان يتبلور في نفسي ، بقيت امينة للتصوير ، لكنني بطبيعتي أكاد افضل الموسيقى على التصوير ... أجل ماتزال الموسيقى تمنحني المزيد من الفرح العظيم ، لكن الوقوع في الخطأ لايكون الا في التصوير .

سؤال : تبقى الموسيقى كأنها خلفية اللوحة ،

جواب : لقد ساعدتني الموسيقى كثيرا ، فهي الهام وهناك امور في الدنيا لن يتسير لي فهمها الا عن طريق الموسيقى !!

سؤال : هل مصدر الهامك يرجع للصوت ؟!

جواب : ليس صوتيا ، لايمكن التصوير بالاصوات لكن في الموسيقى رسما ، وهذا الرسم يلهمني ، ابعده، واراعي في بعض الخطوط قوة الرسم ... عن طريق الموسيقى .

سؤال : هل تمارسين الموسيقى ؟

جواب : نعم ولا ... لكن ذلك يساعدني كثيرا احيانا ..

والسؤال موجه الى زوج الفنانة (آربيد زينوس)

سؤال : هل تعبر ياأربيد عن رأيك في عمل (فيرا) ؟

جواب : دائما تقريبا ولكن بحذر ، فهي حساسة جدا ... قد اثبط عزيمتها ... لكنني غالبا ماأحب كثيرا ماتقوم به من أعمال .

سؤال : وانت يافيرا ؟

جواب : آه أنا ... انت تعلم بأن هناك مستوى لايمكن نقده ... النظرة تغني عن الكلمات ..

سؤال : هل يمكن لرأي اربيد أن يوقف لوحة ؟؟

جواب : الحق انه يشجعني دوما ... علاقاتنا مرهفة !

سؤال أتعملان بانتظام ؟

جواب : على قدر ما نستطيع ... كما يتنفس المرأ .

سؤال : لكل منكما مرسمه ؟!

جواب : في باريس نعم ... ومرسم (اربيد)خارج المنزل ..

سؤال : ماهي نقطة الانطلاق الى تصوير لوحة عندك يافيرا ؟

جواب : غالبا ماتكون لوحة قديمة ارغب في أعادتها .

سؤال : وانت ياأربيد ؟!

جواب : ايقاع الخطوط والبقع هو الذي يقودها كما يقودني ، ثم ندخل اللعبة ... في الفراغ ... تتخيل (فيرا) نفسها صغيرة جدا ، وتستطيع السير في لوحتها كالمتنزه الخفي ، عندما تعمل (فيرا) فلوحاتها في كل مكان ، ذهبنا ذات يوم الى كاتدرائية (نوتردام) ، كان هناك نور عجيب في زاوية ، فقالت لي فجأة : « لا استطيع رؤية هذا ... انها لوحتي »، وعادت الى السيارة ، انها تركز تماما ، اما انا فاظل دائما قادرا على الخروج منموضوعي ، والطوافحوله.

سؤال : كيف استطعتما المحافظة على استقلالكما التام بين لوحاتيكما ؟!

جواب (فيرا) : حاولت كثيرا التعلم من (أربيد) في البداية ... لكنني لم انجح .

جواب (اربيد) : اذكر انه كان لها منذ البداية لوحات رمادية رائعة ... باريس هي التي وحدتنا في نورها والزمتنا بالعمل كل على خلاف الاخر ...ولست على يقين من اننا كنا سنجد هذا الانفاق في الاختلاف ... في البرتغال او المجر ... انها سماء (باريس) .

سؤال ماالذي احسن تعريفكما بنفسيكما ؟

جواب (اربيد) : معارضي ... المسافة التياستطعت منها ان انظر الى لوحاتي .

جواب (فيرا) : كنتِ خائفة من العرض في المتاحف وكنت اقول ... بعد موتي ، وعندما عرض علي كنت أقول في نفسي ... حسن سأتعلم شيئا عن نفسي... كنت انظره بانتباه ... دون ان ارى شيئا .. الشيء نفسه في كل معارضي ... انظر الى لوحاتي فلا اراها ؟

سؤال : هل هي منفصلة عنك الى هذه الدرجة ؟!

جواب (فيرا) : آه ... لا ... لكنني ضائعة ...

عنديانطباع بأنني لم أتعلم شيئا ما ابطأ التعليم .... يحتاج الى حضانة طويلة .. جدا .

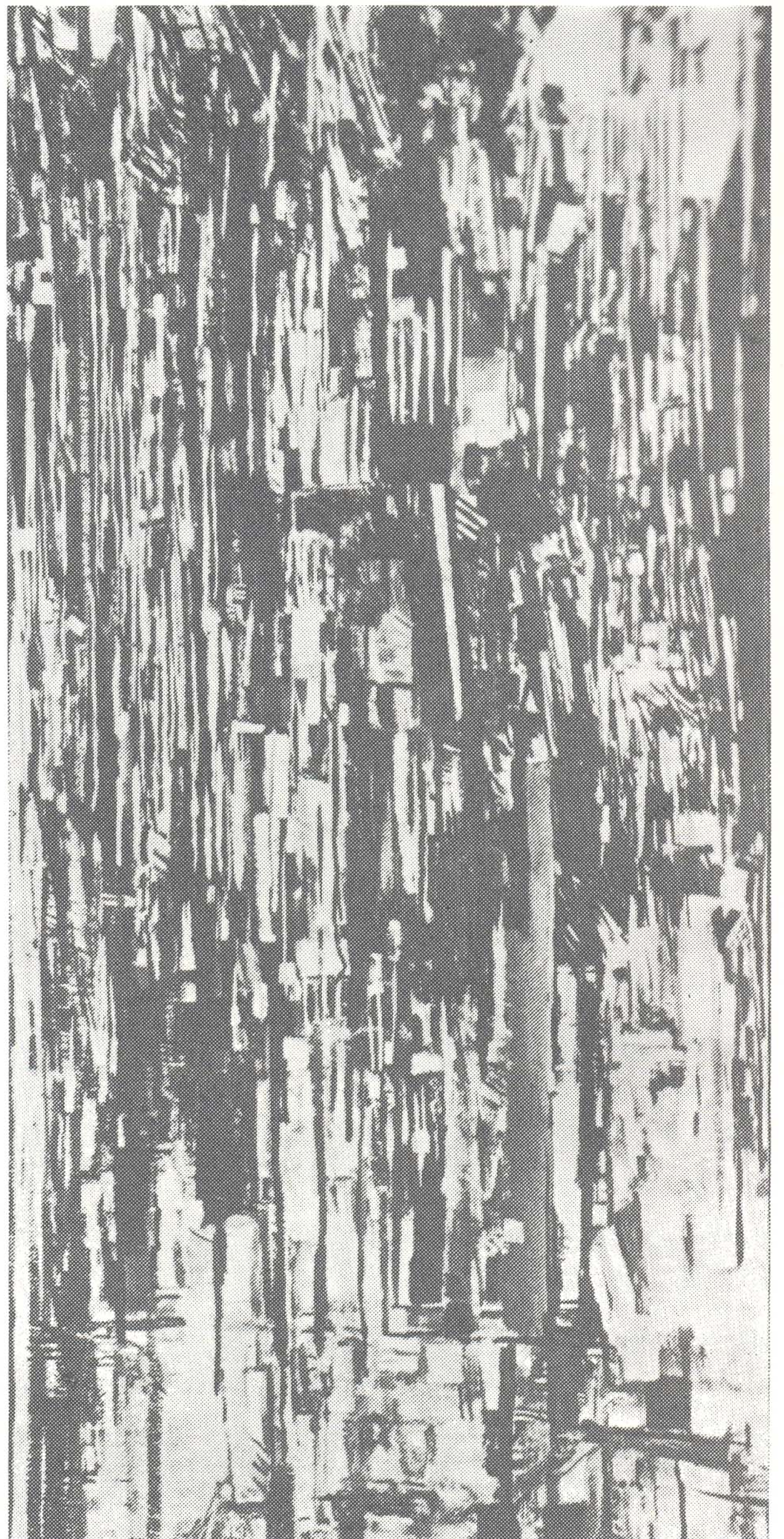
جواب (اربيد) : تقول لي ـ في ذات يوم ، أثناء زيارة لمعرض جياكوميتي ـ (يالهذه الرماديات ! ... سأصنع لوحة بهذه الرماديات) وعادت وانكبت على العمل ... النتيجة صورت لوحة لم تلون مثلهاابدا .

فيبرا : نعم ولكنني رغم أنني كنت اريدها رمادية، كان خلفي شيطان ..... يجعلن اخذ الاخضر ... البرتقالي ... الاحمر ... الوان لا استعملها ابدا.. ياللعجب !!

سؤال : الم تبدعا عملا مشتركين معا !؟

جواب (اربيد) : مرة او مرتين .. لوحة .. ديكورات مسرحية لكننا فرديان بشكل رهيب ..اذهب لرؤية كل ماتقوم به وتأتي لرؤيتي ، لكنني اختبيء كثيرا ... اليس كذلك يافيبرا ؟

جواب (فيبرا) : تظن ذلك ... أنا كالليمونة المعصورة عندما اعمل ... لا احس بشيء اخر !



فيبرا دي سيلفا .



حوار مع ليونورا فيني



لايمكن ان تعطيها أي عمر ابدا ، لانك ستكتشف ان شباب (ليونور فيني) ابدي ، ولسوف يشعرك ذلك بالخوف .

تنحدر هذه السيدة الانيقة الميتافيزيقية من عرق اجنبي ، اعني أن (ليونور فينى) أجنبية ، يدعي تصويرها خفه بالمعنى النيتشوي ، ولدت مقتنعة لتبدع معادلا متمردا دوما على كل الانظمة ، وعلى كل القواعد،

وعلى بعض الفضائل .

وهي تعترف بتصوير لوحات لا وجود لها ، وبأنها تريد أن ترى فيما اذا كانت لميكيز أو جاكيز ، العملاقان المعدنيان اللذان يدقان الساعة في قمة مدينة (تريستا) ، مسقط رأسها ، لكنها تظل لغزا ، لانها لاتتصوروقوانين يمكن أن نخضع لها .

في السابعة من عمرها ، رسمت قطارها الاول ، لانها كانت تعرف منذ ذلك الحين أنها منفية ، في الحادية عشر من عمرها جربت الرسم المائي على ورق رطب بوجه صديقه لامها ، وكانت لوحاتها الاولى ـ التي رسمتها حين كان عمرها (١٧) عاما ، تسمى ((احتفالات)) ، انها برنامجها الحق ، لانه ما من شيء اشد خطأ من الطبيعي ، عند (ليونور) .

كانت ـ وهي طفلة ـ تأنف من تصويرها فوتوغرافيا ، لهذا كانت تخفي وجهها ، كالمسلمات ، حتى وجدت أن من المهم ان يكون لها وجه ، تأكيدا لوجودها .

تقول (اليونورا) : ((ان الوضع الذي يأخذه الشخص يكشف لنا عن نفسيته ، وأنا شغوفة ومتمتعة برؤية تعدديتي ، اذ يقال لي عليك ان تصبحي ممثلة .. لا ... أنا لا يهمني غير تمسرح الحياة ... اكتشفت وانا طفلة ... يوما بعد يوم .. جاذبية الاقنعة والازياء ... التزي أداة للشعور بتغير البعد ، والنوع والمكان ... انها القدرة على الشعور بالعملقة ، الغوص في النباتات ، التحول الى حيوان ، حتى التوصل الى الشعور بالعصمة من الجرح ، والخروج من الزمان ، العودة بغموض الى الطقوس المنسية : التزيي ، التنكر ... عمل ابداعي ، وهذا ينطبق على الشخص ذاته ، الذي يصبح شخصيات أخرى أو شخصيته الخاصة ، الامر في أن يبتكر المرء ذاته أن يبدل ذاته ، ان يكون متعددا او متغيرا في الظاهر ، لدرجة يشعر فيها بذلك في داخله ، هذا تمثل او تمثلات كثيرة للذات ، وافراط في الاهواء التي نحملها في ذاتنا ، هذا تعبير مبدع في حالته الخام ، فكرت ايضا ودائما ، في أن خواص البشر منخفضة جدا ، محدودة جدا ، حسدت الحيوانات دائما ، اظلافها القاسية ، المتعادلة ، حوافرها الرنانة ، حراشفها البراقة ، الفوسفورية ، فروتها الكثيفة ولا سيما قرونها ، ....

سؤال : هل تحبين الحيوانات ؟!

جواب : كانت العودة (التقمص) في بعض الحضارات تحررا ، وهذا يعود الى تصور شامل للحياة ، للموت ، لوجود يخضع فيه الكل من فصول واجداد وآلهة الى الدور الازلي .

سؤال : حب القطط يغني اسطورتك ؟!

جواب : نتعلم عن القطط كل لون ، قطط تاريخية ، قطط مصرية ، قطط أزنكور ، قطط ريشيليو ، قطط منتعلة ، قطط مسلحة ، قطط مجنحة ، قطط تتنزه وحدها تماما ، قطط بولندية ، قطط معطرة ... سأتحدث انا عن القط المألوف . أتمدد حتى اصبح مثل القطط ، يقال ان القطط مشقاد وحرة ، الى حد ما ، عندما أعود تأتي للقائي كموجة كبيرة ، لاتحب ان أذهب ، وهي تعترف بالجميل : تعترف بأنها تحب صحبة البشر . ولو كنا نفهم لغتها لسمعناها تقول :

ـ ((أنا أحب البشر ... كما نقول أنا أحب القطط)) لانها تعيش معنا على قدم المسواة ، وهي مسرورة لشعورها بالمنفعة ... الاتصال ... الحرارة المتسربة ، مسرورة بأن تعلم أنها اذا أرادت فسنفتح لها الباب الذي تريده مفتوحا .

عجيبة ، أليست أعجب منكم ، ومنا ، فمن يعيش معنا غريبا شبيها بنا معا ، دون ان يستطيع تقرير ما هو ، وفي أي لحظة يغلب الاختلاف على التشابه .

القطط تحلم ، لاحظت ذلك ، وقد علمني كتاب عالم ألماني ان فصيلة القطط أكثر الثديات أحلاما . سمعت مواء احدى قططي فجأة ، وهي غارقة في حلم يبدو سعيدا او ما يقاربه ، لم تكن المزايا التي حملها القط للبشر غير لعب ، شهية شراهة دون خضوع ابدا .

انها لاتزيد ولاتقل اهمية عن ذلك الطائر المستقر على ظهر فرس الماء ، فهو اذ يتغذى يخلصه من الطفيليات .

ان جميع البشر المتمردين ، والعصاة ، والمتمردين يحبون القطط .



يروي المسافرون الذين يمرون في (حدائق نيويورك) وممرات (سان فرانسيسكو) ، انهم يلتقون بمراهقين كثيفي الشعر ، او فطس الانوف كالبوم ، يحملون قططا . يحملونها أحيانا داخل أوشحتهم ، وعلى أكتافهم ، تملأ صدورهم تحت قمصانهم ، يعيشون تحت برج القط .

لان القط ، خير وأيسر وسيط بيننا وبين الطبيعة، أمام ظرفها ، براءتها ، لطفها ثقتها ، يمحي هذا الغموض الذي يسببه البشر بظروفهم المعقدة .

القط عندنا ، هو ذكرى حارة ذات شعر وشاربين يموء لفردوس مفقود .

سؤال : يتسم كل انتاجك بمعنى عميق للموت ؟

جواب : مابين (١٣) و (١٤) عاما ، كنت غالبا اذهب للمشرحة بدافع من حب الفضول ، وكان الحارس يوصلني الى مايسميه المستودع المغلق في وجه الجمهور ، والمتصل بمستشفى كبير ، كان مكانا رطبا حيث يتمدد أولئك الذين ماتوا في المستشفى اثر عملية على الاغلب ، عبر الشاش الوردي ، كانوا مدهونين بصبغة اليود الصفراء ، عراة ، الا من خرقة قصيرة مرمية فوقهم تشف فلاتسترهم .

كانوا يحملون ورقة عليها رقم ، واسمهم قد ربط على القدم اليمنى .

وكانت هناك كمية هائلة من الاطفال الصغار جدا بمناخير نازفة تماما ، بحمرة صارخة جدا ، على زرقة ببياض جلدهم الناصع ، كان يؤتى الى هنا بالمنتحرين .... ضحايا الحوادث ... حارس شاحب الوجه ، ملتح ، بحذاء لماع وشريط ، مربوط بأناة وعناية ، فيما بعد ، اعجبت بكمال الهياكل العظمية ، وذلك لانها اقل اجزاء الجسم والمومياءات فناءا ، يعاد تركيبها دائما كانها تماثيل جميلة جدا .

سؤال : كل انتاجك تمجيد للعب ؟!

جواب : ألعابي ايضا معارك ظافرة ، ضد قانون الثقالة ، ممتعة للفلاح في التلاؤم مع توازن مبتكر ، مرتجل ، الاحساس بالخروج من البشرى ـ الشعور بالمكان ، في حقيقته المستعصية ، التي تخفيها العادة المطمئنة ؟

سؤال : ماهي اللوحة عندك ؟

جواب : اللوحات صور ناطقة ، تحكي الدروب المنيعة الارض المنهوبة ، لاحاجة لاضافة شيء دون أي تشبيه ... بل تمرد على كل تشبيه .

حوار مع سونيا دولونوي

سؤال : هل كنت دوما مشغوفة بالعلوم والتقنية؟!

جواب : أحببت كل العلوم منذ زمن المدرسة ، وطور أساتذتي خيالي في هذا الاتجاه ، اولعت بالرياضيات .

ولدت عام (١٨٨٥) في (أوكرانيا) ورباني عمي في (سان بطرسبرغ) ، وكان أبواي يسافران كثيرا . كنت أتردد على المتاحف واهتم بالرسم خاصة . كنت أريد فهم « الكيف » ؟ ونتيجة لاصرار استاذ الرسم وافق أبواي على قدومي لالمانيا للدراسة . ثم اتيت الى (باريس) سجلت في أكاديمية (باليت) التي كان يعمل فيها (اوزانفان) ، و (سيغونزاك) كان عمري (٢١) عاما ، وتزوجت في العام نفسه (ويلم أوهد) الذي كان تاجرا يعرض للانطباعيين والوحشيين وللفنان (دوانييه روسو) ، .... وطلقت بعد تسعة أشهر ، فتحت باب الصالة ذات يوم للفنان (دوانييه روسو) ، الذي اشترى منه (أوهد) لوحات بـ (٢٠) فرنكا ، واعتبرني دوانييه ابنته .

سؤال : ماذا كنت ترسمين في تلك الفترة ؟

: كنت متأثرة بفان غوغ وغوغان ... أذكر صوري الاولى (فيلومين) امرأة بالاحمر وكان هناك العاري الاصفر ، وقبل قدومي الى (باريس) ، مررت بكارلسروه حيث التقيت مع الموسيقار الشهير (شونبرغ)كان هذاالموسيقي الكبير مولعا انذاكبالتصوير وكان مسجلا في الاكاديمية نفسها مثلي . وكان قد أهداني أول علبة ألوان صديق أبوي (ليبرمان) مصور الماني كبير في تلك الفترة ، كنت في الخامسة عشرة من عمري . وخلال الاعوام الاولى من حياتي في (باريس) ، انتجت مجموعة حفر (لكي اوفلور) و(ايل سانلويس)، ويعود أول معرض تصوير لي عند (أوهد) الى عام (١٩٠٩) ...

ثم تم اللقاء مع (روبير) ، ومنذ ذلك الحين عشنا وصورنا متفقين ، تزوجنا عام (١٩١٠) ...

سؤال : لماذا اهتممت بالحياة اليومية خارج ميدان التصوير الزيتي مثل (السيارات) و (الموضة) والخ ؟!

جواب : للتسلية قمت بمشروعات مختلفة اغلفة ، انسجة، ملصقات ورقية، تجليد كانت لديلوناي حيوية مدهشة ، ويتطلب مشاركة مستمرة في حياته في عمله ، لكنني كنت ارسم لنفسي اصور انكببت على تركيب الالوان عام (١٩١١) اصبح لي ابن (شارل) عندئذ حققت شيئا ، غطاء من الرقع ثم علبة مثل صندوق البحار ، دهنته واستخدمته صندوقا للعب الطفل في محاولة لكسب بعض المال نفذت في الوقت الذي صورت فيه (الكتاب المتزامن) برسوم لقصيدة (سندرار) : « نثر السيبري وجيهان الفرنسية الصغيرة » ، قصائد اعلانية مع (سندرار) لساعات ، كنت قد الصقت قصاصات اظن ان (ساندرار) كان قد كتب ، عن (زينيت تعلق الوقت) التي اخرجتها ورسمتها ولم



ازياء من تصميم سونيا دولونيه .



سونيا دولونيه .

يقبل ذلك أحد ، لكنني أظن أن هذه القصاصات في مركز (بوبور) الآن .

سؤال : أود أن أشير الى أنك استخدمت قصاصات الورق الملون قبل (ماتيس) بأربعين عاما ، وأثرت مربعاتك الملونة على (كلية) فقد اعترف هو بذلك ، كانت ألعابك تلك مبشرة ، هل كان (روبير) يشك في قيمة مبتكراتك ، وهل انت التي وجهته الى التجريد ؟

جواب ـ كنت دوما اكثر تجريدا منه ، وكانت لوحاتي آنذاك تتحرر من كل تمثيل ، انني أسعى للايحاء بالحركة والهيجان تتركيبات ملونة فحسب ، لكننا كنا نعمل معا كثيرا .. ونتحدث من الصباح الى المساء ، وكل الوقت عن التصوير عام (١٩١٥) عرضت معه في صالة (هربست) ، ايقاعات رقصات مستلهمة من رقصة (بال بولييه) .

سؤال : هل تتذكرين ولادة الاورفية ؟

جواب : هذه هي القصة أظن أن الشاعر (أبو لونير) لفظ هذه الكلمة عام (١٩١٢) بعد معرض (ديلونيه) في صالة (شتورم) في برلين ، ليبين قيم اللون ، كنا نسعى للتخلص من الانسجام الاصم لبراك، والتكعيبية . استحضر (أبو لونير) الاورفية الذي كان يلهمه كتاب الحيوان الذي نشره . كان (أبو لونير يعبد النظريات كنا مع (روبير) في خط الانطباعيين و (سورا) وتضاد الالوان ، ولكننا كنا نعتقد انه يجب السعي لتفجير التضادات المتزامنة ، لضمان حيوية اللون ، ليصبح قيمة بناءه في اللوحة ، كان يمكن بهذه الصيغة المرنة تجاوز التمثيل الموضوعي للطبيعة كما كان يقول (روبير) :

ـ ((كانت أبجدية التصوير الحديث)) .

سؤال ـ هل كانت علاقتكما معينة مع أبو لونير .

جواب ـ لقد لجأ الينا حين اتهم بيكاسو بسرقة الجيكوندا لم يشأ أحد استقباله ، وفي هذه الفترة ارتديت ثوبا تزامنيا في رقصة استحضره أبو لونير في أمسيات باريس .

سؤال : ماذا فعلتم أثناء الحرب ؟

جواب : في سنة (١٩١٥) كنا في اسبانيا . أي ضياء تراه هناك ، لقد كانت القرى الاسبانية تذكرني بمسقط رأسي ، لقد احببت في البرتغال الطبيعة والازياء عندي بعض اللوحات التي تعبر عن هذه الصدمة ، وصنعنا بعض الفخاريات مع (روبير) صورنا لوحات ومائيات مستلهمة من الرقصات الاسبانية ، أوالبرتغاليه وأسواق هذين البلدين وحياتهما الشعبية ،.

وفي عام ١٩١٨ ، التقينا في مدريد مع (نيجينسكي) ومع (دياغيليف) . أوصاني هذا بأزياء (كليوباتره)

بينما طلب الديكور من (روبير) . أخذ دياغليف يتبعد عن (غونتشاروفا) و (لاريونوف) . كان هناك مشروع (عائدة) . رسمت كذلك الاثواب لكبار سيدات المجتمع الاسباني ، اعتقد انني استخدمت ولاول الشرائط والسعف والقماش المشمع في تركيباتي . حين علمنا بالثورة في (روسيا) بكى (روبير) فرحا .

سؤ : كيف تمت العودة الى باريس ؟

جواب : بقراءة بيان (تزارا) ... فهمنا انه يجب العودة .. ثم كان اللقاء مع السرياليين فوجئنا كثيرا بتزارا وأراغون وبول هانس وبريتون يطلبون من (روبير) أن يرأس الحركة لكنه رفض قائلا :

((لم أعرف ابدا سياسة في حياتي ، فكيف تريدونني أن أسوس حياة الآخرين)) .

أما أنا فقد رسمت لوحة مجردة ، واوصاني بعض الاشخاص الذي يعملون في انتاج الحرير بمشروعات تصاميم .

سؤال : كان الفن التجريدي ينزل الى الشارع معكم ؟

جواب : أجل كان عندي العديد من الزبائن ، كانوا يأتون من المانيا وانكلترا وامريكا الخ ، وفي فرانسا ... كنت ارسم الاثواب والانسجة والاثاث للافلام والنماذج ... لم أكن اتوقف .

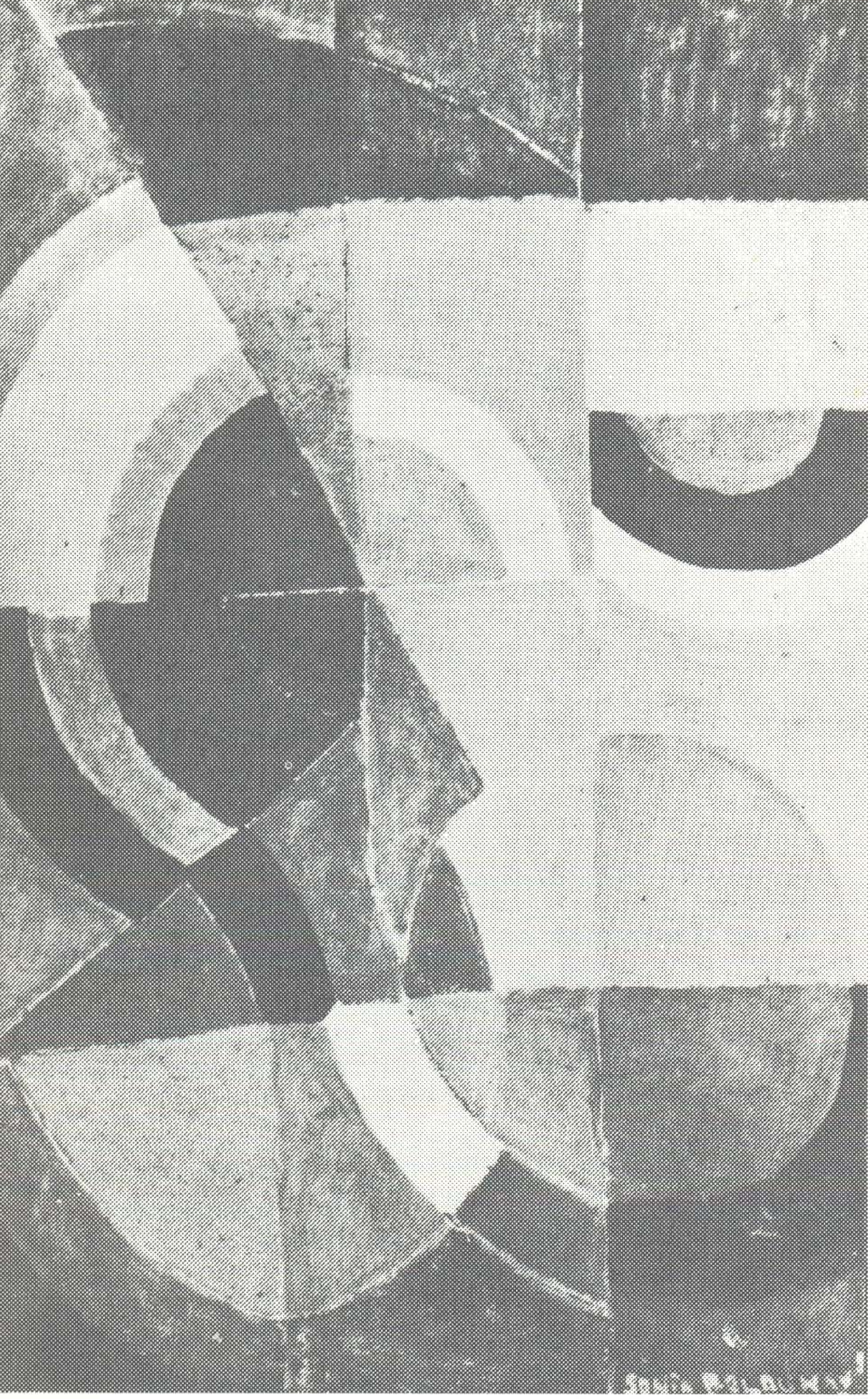
ولقد رعيت لالقاء محاضرة في (السوربون) حيث بنيت ان الجاهز سيخلف التفصيل ، وان الموبيليا ستصبح وظيفة .

سؤال : نحن اذن في قلب العشرينات مع معرض عام (١٩٢٥) الكبير ؟

جواب : بالنسبة لي هذه ذكرى فضيحة ، كان (روبير) يريد عرض لوحة كبيرة (كا نقد عرضها في مدرسة (الفنون الزخرفية) في العام نفسه ، وهي (المرأة والبرج) حيث ترى امرأة عارية تماما ، وطلب منا تصوير منديل لتغطية أجزاء اللوحة العارية ، أما أنا فقد كان هذا المعرض بالنسبة لي مثل حانوت أعرض فيه الاثواب والانسجة التي لقيت رواجا .

وفي هذه الفترة قررت التخلص من التزاماتي التجارية حتى استطيع استئناف التصوير من عام (١٩٢٥ - ١٩٣٧) كنت موجودة في أكثر المعارض الفنية الكبيرة وفي معظم المعارض الاقتصادية ، وفي عام (١٩٣٧) رست تكوينات لجناح الطيران وجناح السكك الحديدية ، وكان يجب الانتظار حتى عام (١٩٧٧) حتى تطبع أعمالي ، الموجهة لاكبر عدد من الناس ، وبنسخ كثيرة .

سؤال : يقول (جيليولي) ، النحات الشهير الذي اختفى منذ وقت قريب ، بأن (سونيا) أقدسنا ، متى شعرت بأهميتك .



سونيا دولونيه ... علاقات ألوان

جواب : ابدا ... العمل الفني الاصيل تعبير عن الحياة ، عن شعر المبدع .

وحتى يصبح عملا تاما ومنسجما يجب أن تدعمه مهنة واقعية غير شاعرية تفرض البساطة .... شعر الكلمات ... شعر اللون ... ايقاع الابيات بناء للقيمة ... يطوف عبر كل الابداعات الفنية ، اصبح اللون عندنا واسطة التعبير الحيوي مثل الكلام ... نلعب بالألوان بالبساطة التي نلعب بها بواسطة جديدة للتعبير ... يعمل المصور كل الوقت وليس امام (الحامل) فقط .

ويجب أن يهدف كل تدخل من تدخلاته الى التعبير عن بحث جديد ، أو بالاحرى عن اكمال ما يريد التعبير عنه طيلة حياته ، لامكان في هذا البحث للتبجح بالوجود .

((عن مجلة جاردان وغاليري دي زار))

٧

النساء وفن الحفر

منذ عصر النهضة وحتى اليوم عمل عدد كبير من النساء في الفنون الغرافيكية أو بالرغم من ذلك يصعب ان نقول بأن اعمالهن كانت متميزة وطبعا هذا القول لا ينطبق على كاتي كولويتز وماري كاسات . ذلك ان معظم الفنانات اللواتي عملن في هذا الحقل كن مصورات اولا . واعمالهن الغرافيكية لا تصل الى مستوى أفضل أعمالهن التصويرية .

في اواخر القرن الخامس عشر سجل التاريخ اسم الفنانة الغرافيكية الالمانية ايدا فان ميكنين (Ida Meckenen) التي كانت تعمل في مشغل زوجها شأنها في ذلك شأن معظم نساء عصرنا .

أما في ايطاليا فلقد اعتبرت « ديانا سكلبتور » المعروفة « ديانا جيزي » أكثر النساء الغرافيكيات شهرة . ولدت في « مانتوا » عام ١٥٣٥ وهي ابنة الحفار والنحات جيوفاين باتيستا سكلبتور . يصفها فاساري (Vasari) بأنها طفلة رقيقة تحفر بقدرة ملحوظة واعمالها الرائعة تدهشه . كانت متزوجة لمهندس معماري يدعى « فرانشيسكو كابريايـن » لا نعرف من اعمالها سوى ستين قطعة حفر معظمها لنسخ لاعمال فنانين اخرين أو خصوصا « غويليورومانو » والتأنقية الرومانية . وبالرغم من عدم جدتها واهميتها انجدها تمتاز بمقدرة واناقة في التنفيذ . توفيت في روما عن عمر يناهز الثالثة والخمسين .

اما في القرن السابع عشر فلقد اشتهرت الحفارة « اليزابيتا سيراين » ابنة المصور « جيوفاين اندريا سيراين » . ولدت اليزابيتا في بولونا عام ١٦٣٨ . أشرف والدها على تدريبها ، الا انها متأثرة « بغويدو ريني » ووصلت لشهرة مبكرة نتيجة تقليدها هذا المعلم . بالرغم من انها لم تعش طويلا اتمكنت من انتاج عدد كبير من اللوحات الغرافيكية والزيتية التي يدور معظمها حول مواضيع دينية رسمت باسلوب باروكي تقليدي يمتاز احيانا بطابع خاص يبتعد عن اسلوب رافائيل التي كانت متأثرة به .

خلال القرن الثامن عشر عمل عدد كبير من النساء في الحقل الغرافيكي ففي فرنسا اعتبر انتاج قطع الحفر تسلية مفضلة لسيدات الطبقة الارستقراطية ومن بينهم كانت مدام دو بومبادور . وفي هذا القرن ايضا نجد أن افضل الاعمال الغرافيكية انتجتها مصورات وليس غرافيكيات مثل « ماريا سايبيلا ميريان » التي انتجت عددا ضخما من الكتب الغرافيكية التي تبحث في الورود والفواكه والحشرات . وتعتبر هذه المجلدات من اهم ماطبع في الفترة مابين نهاية القرن السابع عشر وبداية الثامن . الى جانب ماريا هناك « انجيليكا كوفمان » « وماريا كوزوي » في انكلترا . وهذه الاخيرة كانت متزوجة المصور «ديتشارد كوزوي» ولقد عرفت باعمالها الجيدة الا انها كانت مصورة اولا ولم تكن حفارة . شأنها في ذلك شأن الالمانية « سوزان هنري » . والجدير بالذكر ان معظم الغرافيكيات النساء كن مقلدات غير مبدعات اتبعن الاسلوب الفني السائد في ايامهن دون أن يميزن انفسهن سواء في الرؤية أو في القدرة الفردية .



اليزابيت سيراين ... ١٦٥٠



ديانا سكلوستور ١٥٧٠

مع مجيء القرن التاسع عشر ظهرت فنانتان غرافيكيتان متميزتان الاولى في انكلترا وتدعى « كيت غريناوي » والثانية « ماري كاسات » الاميركية . ولدت في هوكستون عام ١٨٤٦ وكانت ابنة الحفار « جون غريناوي » . امضت طفولتها في الريف الذي كان له أثر كبير على رؤيتها الفنية ، ولقد اظهرت وعودا مبكرة في الفن . درست الرسم في اماكن مختلفة منها مدرسة سليد في الكلية الجامعية في اوكسفورد . عرضت اعمالها المائية في لندن ١٨٦٨ وهي لم تتجاوز الثانية والعشرين. في ١٨٨٩ أصبحت عضوة في مؤسسة المصورين المائيين. تقوم شهرة كيت الفنية على رسومها التوضيحية . لم ترسم كيت فقط وانما كتبت الاشعار لرسومها أو توصلت الى اختراع آلة تسمح بطباعة رسومها فوتوغرافيا على الخشب . معظم اعمال كيت الغرافيكية تعتمد علم الخشب الملون . ولقد استطاعت ان تخلق عالما امتازت شخصياته بسحر كان له تأثير كبير على اطفال تلك الحقبة . وصلت كيت الى الشهرة عن طريق كتبها أو من أهم هذه الكتب كتاب فقط وانما فهمة على الصعيد عن القاموس البريطاني « من الناحية التقنية لم تكن كيت فنانة عظيمة فقط ولكن كان لها تأثيرا كبيرا على فن القرن التاسع عشر بالاضافة الى الثورة التي حققتها في لباس اطفال القارتين فرنسا وانكلترا .

تختلف ماري كاسات الاميركية من كل جانب فبالرغم من اعتبارها افضل ما انتجت اميركا فن مصورين في القرن التاسع عشر الا انه يوجد هناك عدد من المصورين الرجال الذين يفوقونها في التصوير . اما فيما يتعلق بالفنون الغرافيكية فلا يوازيها سوى ويستلر . تقوم شهرة ماري في الحفر على مجموعة فن الحفر الملون بواسطة القلفونة انتجتها بين عام ١٨٩٠ و ١٨٩١ اهذه الاعمال ليست فقط اجمل الاعمال الغرافيكية الملونة في اميركا وانما تعتبر من افضل الاعمال الغرافيكية في العالم . تأثرت ماري بالفن الياباني وتقنياته الانيقة وخطوطه القوية ومساحاته اللونية الا انها استطاعت ان تجعل اعمالها موازنة لاعمال كبار الفنانين اليابان ، وفاقت في ذلك الاعمال الغرافيكية الملونة لفنانين عصرنا .

اهم فنانة غرافيكية وصلت لشهرة توازي تلك التي وصل لها اهم الغرافيكين الرجال هي كاتن كولويتز التي تقوم شهرتها فقط على الحَفر . والحقل الوحيد الاخر التي كانت تعمل به هو النحت ومن اهم منجزاتها في هذا المضمار هو النصب التذكاري التي اقامته لابنها الذي توفي في الحرب العالمية الثانية . ولدت في كونيفر برغ ١٨٦٧ في بروسيا الشرقية اتمتعت بطفولة سعيدة وبتشجيع والدها منذ البداية او عند بلوغها الرابعة عشر درست على يد افضل الاساتذة في كونيغز برغ مثل الحفار « مورر » و « اميل نولد » ولونها امرأة تتمكن من دخول اكاديمية الفنون في كرنيغز برغ وهذا الامر حملها على الذهاب الى برليني حيث دخلت مدرسة الفنون للنساء وهناك درست على يد الفنان « كارل ستوفر برن » وتعرفت على الحفار « ماكس كلينغر » الذي كان له اثر كبير على اعمالها . انتهت دراستها في

برلين وعادت الى كونيغز برغ في ١٨٩٠ حيث عملت في الفن الغرافيكي . وذلك لانها وجدت ان التصوير ليس هو حقلها . وفي العام التالي تزوجت من طبيب كان يعمل في احياء برلين الفقيرة . اول نجاح كبير حققته كاتي كان في معرضها الغرافيكي الذي يقوم على مسرحية « جيرهارت هوبتمان » الحائكين . في العام التالي لهذا المعرض حصلت على الميدالية الذهبية واقتنت متاحف برلين ودرست اعمالها . وهكذا وصلت الى الشهرة وهي في الثلاثين . كرست كاتي نفسها للعمل في السنين الخمسين التي تلت وانتجت اجمل الاعمال الغرافيكية على الحجر والخشب والمعدن في تاريخ الفن الغرافيكي. تعرفت على « رودان » في ١٩٠٤ ودرست النحت في ١٩٠٧ وحصلت على جائزة « فيلارومانا » التي سمحت لها بالاقامة لمدة عام في فلورنسا لازيارة روما . في ١٩١٩ كينت اول امرأة على الاكاديمية الفنية البروسية . في ١٩٤٧ كانت الضيفة الرسمية للحكومة السوفياتية في احتفالها بالذكرى السنوية للثورة الروسية . في ١٩٢٨ استلمت منصب رئاسة الفنون الغرافيكية في اكاديمية برلين ، ويعتبر هذا المنصب ذو اهمية كبيرة لامرأة . في الاعوام التي تلت تعرضت لازعاجات النظام النازي التي اضطرتها في النهاية الى ترك منصبها في الاكاديمية في ١٩٣٦ حرمت من العرض وبعد ذلك بثلاثة اعوام توفي زوجها ومن ثم حفيدها .

ان حياة كاتي كولوتيز تشكل احدى أهم الفتوحات الغرافيكية ، التي ابتدأت بالحفر المنفذ بأسلوب واقعي كان ولايزال جزء من اسلوبها ، وبعد ذلك اعتمدت على الحجر كمادة استخدمتها في صنع اجمل لوحاتها وخصوصا مجموعة وجوهها الذاتية . خلال العشرينات استخدمت مادة الخشب في صنع اقوى الاعمال الحديثة المحفورة او من خلال هذه الاعمال برهنت على قدرة الحفر كفن يوازي النحت والتصوير وايضا برهنت على قدرة المرأة في صنع عمل فني يحمل الكثير من الابداع والقوة والقدرة . قالت كاتي ان الجانب المفرح من الحياة لايهمها فالثلج الذي يعطي جمالا لكل شيء في الشتاء يحزنها ، طالما ان هناك انسانا ما سيتجمد من البرد . ان الصفة الاساسية والمميزة لاعمال كاتي هي احساسها السياسي والاجتماعي القوي ، وهكذا فان اختيار مواضيعها من حياة العمال لايأتي نتيجة عقيدتها السياسية وانما لان هذه المشاهد كانت تثير انتباهها ، في حين ان حياة الطبقة المتوسطة لاتعني لها شيئا . ان اعتراضها على اهوال الحرب وتدني مستوى معيشة العمال ومجاعة الاطفال ليس نوعا من الاعلان السياسي وانما نتيجة احساسها القوي بالانسانية المعذبة . وهنا تكمن قوة تأثير اعمالها . والاعمال القليلة التي تحمل بعض مظاهر السعادة هي تلك التي تتعلق بعواطف الامومة ، وماعدا ذلك نجد ان فنها موجها نحو الجانب المظلم من الحياة . وهذه الرؤية القاتمة التعليمية ، والتقليدية في التكنيك ، يعتبرها البعض مأخذا على كاتي ، الا ان هذه الرؤية لاتحول دون وصول كاتي الى مركز ثابت في الفن الغرافيكي .

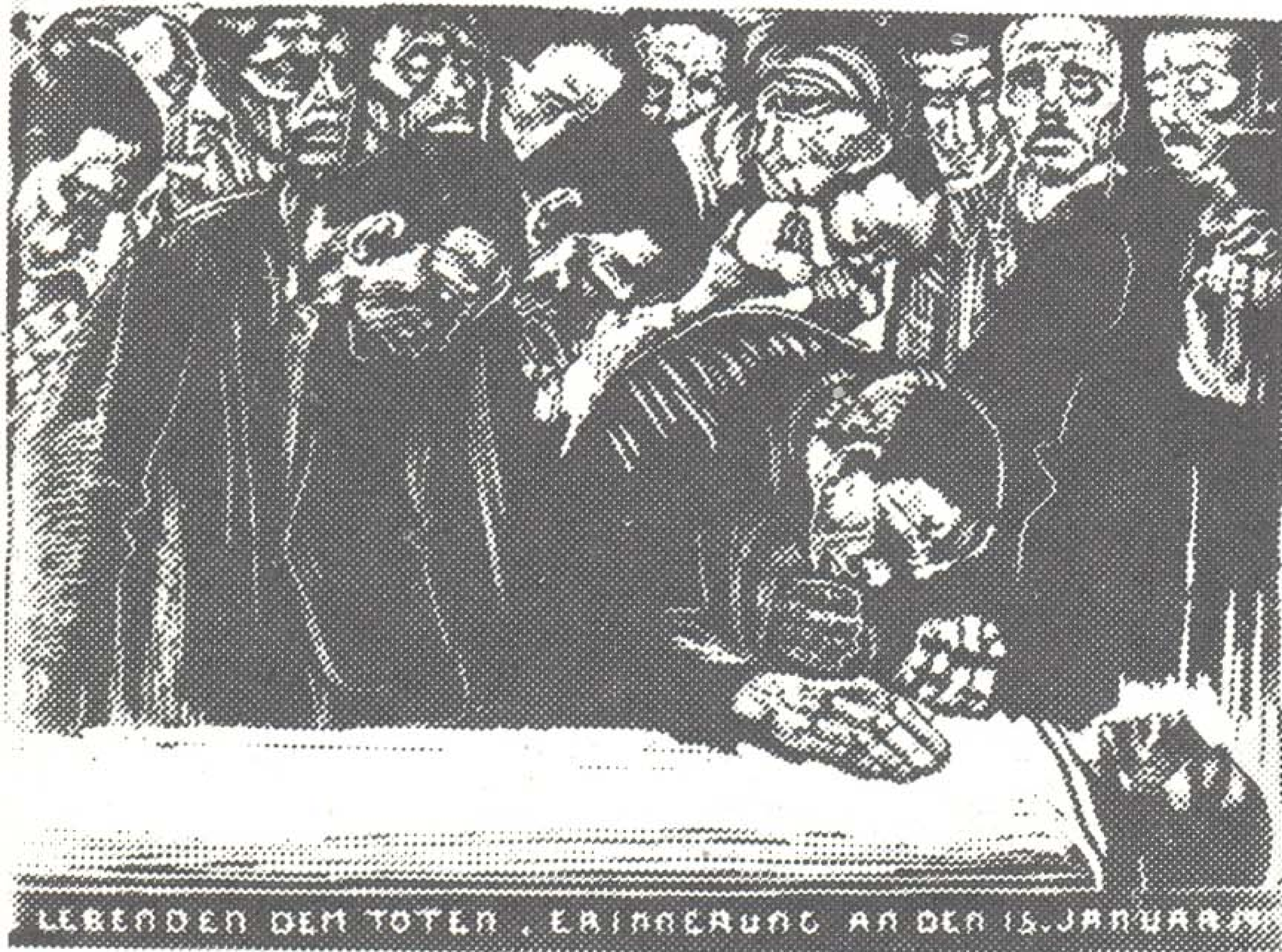
في حين أن كاتي كولويتز كرست نفسها لفن الحفر نجد أن معظم الفنانات الغرافيكيات الاخريات كن مصورات ونحاتات عملن في الحفر الى جانب اعمالهن الاخرى مثل سوزان فالادون التي اعجب ديغا بأعمالها في الحفر ، والتي كانت معظمها نساء عاريات رسمت باسلوب جريء ومتطاول ، استخدمت به مادة القلفونة والحفر المباشر . وهناك ماري لورنسين التي انتجت مجلدا من الاعمال التجريدية الملونة والمنفذة على الحجر والشاشة الحريرية .

اما في المانيا فلقد عرفت بولا مودرسون بيكر باعمالها العشرة المنفذة على المعدن باسلوب تعبيري وتفوقت غابرييل مانتر في مجال الحفر على الخشب .

ومن أهم من عمل في مجال الحفر في اميركا الجنوبية، الفنانة فيرا داسيلفا التي تعتمد على المناظر الطبيعية المتخيلة بخطوط معقدة ومتشابكة ، والفنانة ليونور فيني التي تكمن اهميتها في كتبها التوضيحية السريالية الانيقة .

تعتبر النحاتة لويس نيفيلسن من اقوى الفنانين الغرافيكيين في أمريكا . ففي بداية الخمسينات انتجت اعمالا تجريدية لاشكال بشرية رسمت بالابيض على خلفية سوداء واعمالها مثل الاشكال الليلية وملكة الورود ، تبين مدى قدرتها وقوتها على الابداع . ومجموعتها الثانية نفذت على الحجر في ١٩٦٣ مستخدمة اللون الابيض والاسود واحيانا الاحمر والازرق . اما اعمال السبعينات فتحتوي على اشكال تجريدية ذات جمال ومنطق نادر .

اعداد: ل.م



كاتي كولويتز ١٩١٩

فنانتان من المانيا

كاتي كولويتز و باولا بيكر

٨

اعداد : الحياة التشكيلية

كاتي كولويتز

« لقد قررت أن يكون لفني هدفا اجتماعيا وانسانيا »

تعتبر (كاتي كولويتز) واحدة من أهم وافضل الحفارين المعروفين في النصف الاول من القرن العشرين، الذين انتجتهم (ألمانيا) ، وهي نحاته شهيرة متميزة الشخصية ، ولها حضورها القوي ضمن تجارب النحت العالمية ، ولكن أعمالها الشهيرة هي ما نفذته على الخشب والمعدن والحجر ، ثم طبعته كمجموعات تعالج في كل منها موضوعا مستقلا ، وتقدم لنا المحتوى الانساني والفني المتميزين الذين ارتبطا ارتباطا بالتعبير عن الفقراء والكادحين ، ومأساة حياتهم ، هؤلاء الكادحين الذين أثاروا (رمبرانت) و (غويا) و (دومييه) قبلها ومن أتى بعدها من الفنانين الحفارين الشهيرين ، وهكذا أثبتت (كاتي) أنها فنانة متميزة ، وأن بامكان المرأة أن تكون فنانة على هذا المستوى المتطور من التعبير الانساني وان قوة التعبير عن الآلام الانسانية ، وعمق هذا التعبير الذي كانت تستخلصه من عالم المعذبين ، قد جعلاها فنانة خالدة في هذا القرن .

وعلى الرغم من ان بعض النقاد قد اخذوا عليها أنها تقليدية في اسلوبها ، وتكويناتها ، وفي طريقة معالجتها للموضوعات الاجتماعية ، لكنها لم تكن لتهتم بهذه العبارات ، بل كانت تسعى للتعبير عما تحس به ، وتبحث عن الصياغة الملائمة ، تارة الواقعية الدقيقة التسجيلية ، واخرى التعبيرية الاكثر نفاذا الى الاعماق الانسانية ، والتي تتجلى في كشف أعماق البشر الذين تقدمهم ، وهي تلجأ الى التبسيط المذهل في كثير من الاحيان لتقدم عن طريق بقعة سوداء على الوجه وحول العيون لتعكس الالم الانساني والمعاناة ، وقد تلجأ الى السطوح المعبرة الانسانية في النحت ، وقد تدمج بين لغة النحت والحفر في أسلوب نحتي خاص ومتميز .

ولهذا كانت تقول :

ـ « لقد قررت أن يكون لفني هدفا اجتماعيا ، وانسانيا ، ولا يهمني الاسلوب الا كوسيلة للتعبير عن الموضوع الذي يأخذ عندي الاهمية الاولى » .

ولدت (كاتي كولويتز) في مدينة كونسبرغ البروسية عام (١٨٦٧) من عائلة كبيرة ، وكانت ذكرياتها الاولى عن طفولتها مفعمة بالحرارة والحب ، لموطنها الاول ، في شرق بروسيا ، وقد تميزت منذ بداية حياتها بالتعلق بالموضوعات الانسانية التي كانت تراها حولها ، يضاف الى ذلك حب للحرية وتعلق بها ، ودفاع عن المرأة وحقوقها ، وعن الانسان وحياته الافضل .

لقد كانت عائلتها ، أول من اكتشف موهبتها الفنية المبكرة ، وكذلك والدها ، الذي كان أول من شجعها على متابعة الفن ، ولهذا لم تجد في محيطها العائلي المثقف الا الدعم ، الذي كانت بحاجة اليه كامرأة تسعى الى ان تصبح فنانة ، ولهذا فقد بدأت بالتدرب على الفن ، وهي في الرابعة عشرة من عمرها ، وذلك في مدينة (كونسبرغ) ، وهي مدينة (كالييننفراد) حالياً، وذلك تحت اشراف الحفار الشهير (روذلف مورير) الذي لقنها أول مبادىء الحفر .



كاتي كولوتيز .. مأساة العجوز

في بداية تجاربها كانت تولي اهتمامها للتصوير الزيتي ، وقدمت عدة تجارب في هذا المجال لكنها اكتشفت أهمية (فن الحفر) بعد ذلك وتفرغت له ، وذلك بعد سفرها الى (برلين) عام (١٨٨٤) للدراسة مع الفنان (كارل ستاوفرين) الذي قدم لها أعمال الفنان (ماكس كلينفر) ، وهو حفار شهير ونحات معروف ، وعلى الرغم من أن أعماله كانت خيالية وذاتية حالمة ، وتبدو بعيدة عن (كاتي) وما كانت تبحث عنه ، لكنه أثر عليها تأثيرا كبيرا ، ذلك لان تجاربه في الحفر ساعدتها على التطور التقني الذي كانت تحتاج اليه ، وهكذا دمجت بين طريقة الرأس الحادة العميقة الحفر ، وبين طريقة استخدام الحموض لاعطاء المساحات الملونة والمضاءة والمتداخلة .

ومن أهم الموضوعات التي عالجتها في هذه المرحلة، هي مجموعة حفر نفذتها عام (١٨٨٥) ، مستفيدة مما تعلمته ، لتقدم موضوعا انسانيا استأثر باهتمامها، ورسمت حوله عدة رسوم سريعة، ودراسات تمهيدية، لقد استأثر باهتمامها موضوع [ثورة الفلاحين الالمان] في القرن السادس عشر على ملاك الاراضي ، فجمعت الحقائق التاريخية والاجتماعية عن هذه الثورة ، وتعمقت في معرفة احداثها وأبطالها ، ثم نفذت أول تجربة فنية هامة لها، سواء من حيث حيث الموضوعات او المعالجة ، فجسدت في مجموعة الحفر (حرب الفلاحين) ، ما عاناه الفلاحون من بؤس وظلم ، مما دفعهم الى التمرد ، وجمعت بين الموضوع التاريخي الذي كان مصدرا لها ، وبين ما كانت تراه فعلا من بؤس حولها ، وهكذا توصلت الى الشعور ولاول مرة في تاريخ حياتها بأنها راضية عما كانت تقوم به .

وتابعت (كاتي كولوتيز) دراستها في (ميونيخ) كأنها كانت تشعر بأنها بحاجة الى المزيد من التعلم . وخصوصا في مجال (الحفر) . وبقيت ما بين عامي (١٨٨٨ - ١٨٨٩) ، مع الحفار (لودفيغ هير تريش) لكنها لم تلبث أن عادت الى بلدتها (كونسبرغ) . لتمارس الحفر وتبقى فيها ، حتى تعرفت على طبيب الماني اسمه (كولويتز) واحست بأن علاقتها به ستساعدها على تطوير تجربتها واغنائها بالموضوعات الانسانية ، وذلك لان هذا الطبيب كان شخصا على نصيب كبير من الانسانية ، كان يعمل لخدمة الفقراء المرضى في أحياء برلين البائسة ، **فوجدت في ارتباطها معه تأكيدا على رسالتها الانسانية ، وهكذا ساعدته**



كاتي كولويتز
منزل العامل ١٩٠٩

على الاستمرار في عمله ، ولقد اطلعت على أوضاع الفقراء والبائسين ، في أحياء المدينة العمالية ، وهكذا بدات تسجل ما كانت تراه كل يوم من مشاهد البؤس التي لا تصدق ، وعرفت حياة المسحوقين عن قرب ، وكفاح العمال ، وأصبحت اعمالها أكثر صلة بهم من الفلاحين بعد ذلك ، وبدات تقدم تراجيدية حياة هؤلاء الناس .

وتأثرت بالادب والفكر الالماني المعاصر لها ، واسرتها المسرحية الشهيرة (النساجون) التي كتبها الكاتب الشهير (غيرهارد هاوبتمان) ، فاستوحتها في مجموعة حفر ضخمة صورت فيها أحداث المسرحية . وقدمت عبر الاحداث التي سجلتها الشخصيات العديدة الواقعية التي تعرفت عليها أثناء حياتها وجولاتها مع زوجها في الاحياء الفقيرة .

ولقد رشحتها هذه الاعمال الهامة لنيل الجائزة الذهبية عام (١٨٩٨) ، ولكن (القيصر) تدخل ليأمر بالا تعطى الجائزة . وذلك لان اعمالها كانت تحمل المضمون السياسي والاجتماعي المحرض للعمال على التمرد ، وهكذا حرمت من فرصة كبيرة للفوز باحدى أهم جوائز الفن في هذه المرحلة .

لكن هذه الاعمال الهامة في الحفر ذات المضمون الانساني رفعت شهرتها الى الاوج في الاوساط الفنية، وعند بعض النقاد الذين تأثروا بالافكار التقدمية واليسارية ، وحتى نقاد الفن في متحف (درسدن) فقد اضطروا لاعطائها الميدالية الفضية ، ولاقتناء مجموعة منها ، وهي المجموعة الهامة عن (ثورة عمال النسيج).

ولكن (كاتي) لا تكتفي بما نالته من تقدير . وما حققته من نجاح ، وذلك لان طموحها كان كبيرا ، ولانها كانت تشعر بأنها بأمس الحاجة الى الدراسة . والى متابعة طريق الفن واكتشاف اسراره ، ولهذا تقرر أن تسافر الى (باريس) لتدرس (فن النحت) ، وتتعرف على اوساط الفنية في هذه العاصمة التي استقطبت في تلك المرحلة بعض أهم الفنانين الشهيرين . ودرست في اكاديمية جوليان ، والتقت مع (رودان) . وتأثرت به واعجبت بالنهج الواقعي الذي قدمه . والذي يربط الفن بالواقع الحركي ، ويقدم الصيغة الفنية المعبرة عن الانسان في معاناته ، وذلك عن طريق العضلات والجسد المادي الذي يعكس الحياة والالم والحب والبشاعة معا ، وزادت من قدراتها على النحت . مما ساعدها على انتاج عدة تماثيل هامة .

لم تقدم (كاتي) تجارب نحتية عديدة ، لكنها تأثرت بالنحت العالمي الذي رأته عبر زيارتها الى (باريس) و (روما) و (فلورنسا) وشعرت بأنها تملك القدرة على التعبير عبر النحت مثلما تملكه في الحفر . وهكذا قدمت تمثالين هامين في حياتها الفنية، اذ تأثرت بموت ابنها في الحرب العالمية الاولى . وقد دفعها هذا الى اختزان الام نتيجة لحزنها عليه . وحين قدمت نصبا تذكاريا ضخما عن شهداء الحرب ، صعدت آلامها . وربطتها بآلام الآخرين . وجعلت من مأساة فقد ابنها مأساة كل أم . ومأساة الانسانية كلها.



كاتي كولويتز.. وجه شخصي

وساعدها على تفريغ آلامها ، وعلى البحث عن الهموم المشتركة تفرغ من خلالها ما كانت تحس به من كراهية للحرب ولمسببيها .

وينطبق ذلك على تمثال الشفقة الذي نحتته ، وجسدت فيه آلام المسيح والعذراء تحمله بعد النزول من على الصليب ، وهكذا يرى المشاهد للتمثال انها جسدت في تمثالها مأساتها عبر (الشفقة) ، وعبرت عن كراهيتها للموت الذي أحاط بحياتها من كل جانب .

وفي عام (١٩٢٧) ، تنتخب (كاتي كولويتز) استاذة في كلية الفنون الجميلة ، وعضوة في اكاديمية الفنون الجميلة في (برلين) ، وتصبح اول امراة تنال هذا المنصب عن جدارة ، وعلى الرغم من كل المعارضة التي احاطت بها ، ولقد كرست كل وقتها لمساعدة الفنانين الشباب ، والنساء منهم على الاخص ، فكانت تزورهم في مراسمهم وتقدم لهم النصح ، وهكذا تحولت (كاتي) الى شخصية رائدة في فن الحفر الالماني في فترة مابين الحربين ، ولقد ازدادت مكانتها قوة ، حتى انها دعيت لحضور احتفالات ثورة اوكتوبر بمناسبة ذكراها العاشرة ، وأصبح اسمها مقترنا بالحركات الفنية الطليعية في هذه المرحلة ،ولهذا طردها النازيون عام (١٩٣٣) من الكلية ، بعد أن أصبحت مناضلة حقيقية في حياتها الفنية ، وفي عملها اليومي ، لمواقف عديدة كانت فيها مع القضايا الانسانية .

وحين تركت كلية الفنون الجميلة ، وذهبت الى قرية صغيرة لتعمل هناك ، أصبحت حياتها صعبة وشاقة ، ولا تحتمل ، اذ لم تعد تستطيع العرض ، ولم تعد قادرة على ممارسة دور أكبر من دورها كفنانة ، فبدأت تعمل في حفر مجموعات تعتبر اليوم من أفضل ما قدمته في حياتها ، وخصوصا مجموعتها التي اطلقت عليها اسم (الموت) ، لقد رأت الدمار في الحرب الثانية ، وعرفت الآلام المتلاحقة حين تفقد بالتدريج كل من كانوا حولها (زوجها) و (حفيدها) ، وفي لوحة اخيرة رسمتها لنفسها عام (١٩٤٥) قبل

باولا بيكـر

ان احاسيسي هي الشيء الوحيد الهام

في بلدها ألمانيا ،وخصوصا في بلدة (بريمن) حيث عملت ، تعرف (باولا مودورزون بيكر) على انها فنانة من الفنانين الذين اتجهوا بفنهم اتجاها حديثا ، والذين حافظوا في فنهم على المضمون الانساني ، وطوروا تجاربهم تأثير مرحلة (مابعد الانطباعية ،) ولكنها تتميز بأنها قدمت أسلوبا خاصا بها أعطاها شخصية متميزة ضمن حركة الفن التعبيري الالماني ، ربطها بالتجارب الحديثة والانسانية .

ولدت (باولا بيكر) في درسدن ضمن عائلة مثقفة منفتحة على الفن والادب ، ثم انتقلت اسرتها الى (بريمن) ، حيث درست الفن عند فنا نمحلي ، وكانت في السادسة عشرة منعمرها، ثم رحلت الى لندن لتبقى عند أقرباء لها هناك لفترة ، وفي هذه المرحلة تقول (باولا) في رسالة :

ـ ((أتلقى هنا دروسا من العاشرة صباحا الى الرابعة ، في البداية رسمت بالفحم عن نماذج اغريقية ، واذا امكنني الاستمرار فسوف أقوم بالرسم والتصوير عن نماذج حية ، ولست آمل في بلوغ ذلك ؟!))

وهذا يدل على انها كانت تلاقي المصاعب في البداية، ولهذا لم تكن على ثقة من نفسها ، ومن قدرتها على الفن. وعادت الى (ألمانيا) عام (١٨٩٣) ، وكان عليها أن تختار مهنة ما ، ولم تتردد طويلا في اتخاذ القرار فقالت لوالدها :

ـ دعني احترف الرسم ؟!

كان والدها يعارضها نتيجة لمخاوفه في ذلك الوقت، امرأة رسامة ، وفي اسرته ، هذا غير معقول ، ومن ثم تكوين (باولا) الرقيق ، فهل تملك هذه الفتاة الطاقة لفرض نفسها ... رغم كل العقبات التي تصادف الفنان ... فكيف الفنانة ؟!

ولكنها استطاعت اقناع والدها ... الذي كان يرغب في ارسالها الى (مدرسة المعلمات) ، ووصلت الى برلين لدراسة الفن ، ومن برلين تكتب لاهلها في عام (١٨٩٦) :

ـ ((الايام تمر بسرعة ، ليس لدي وقت للملل أو للشعور بالوحدة ، أنا أقضي أربعة أيام في الاسبوع في دراسة الفن .. انه كل مايشغل ذهني حاليا)) .

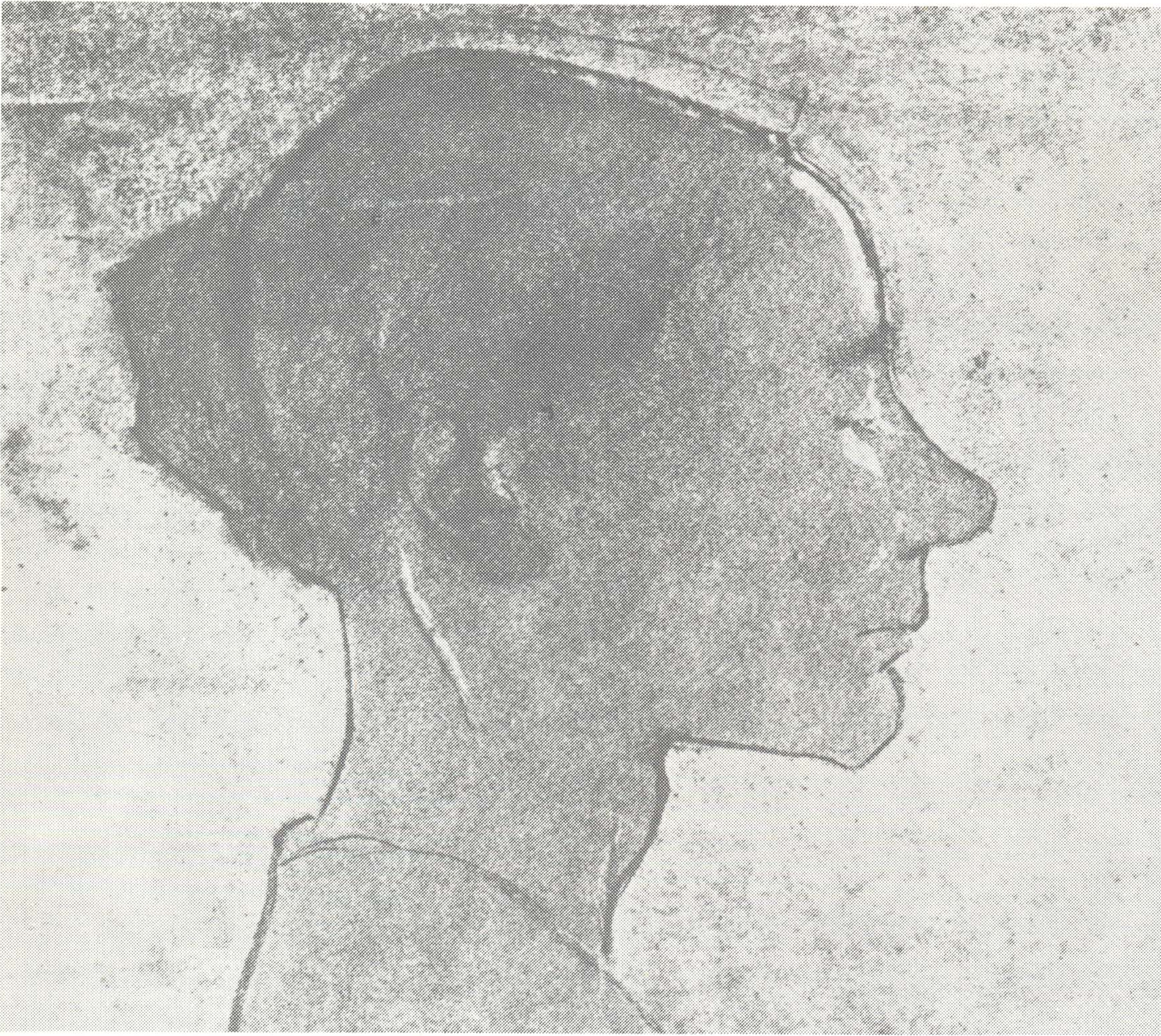
وفي عام (١٨٩٧) تقول في رسالة أخرى :

ـ ((أعزائي ... أيمكن ان أتصور انني أملك هذا ... أعيش كلية للرسم ، ان ذلك في منتهى الروعة، أيمكن أن أصل الى شيء ، هذه أمنيتي ، ولكني لاأود مطلقا أن أفكر في ذلك .. ان هذا التفكير يجعلني قلقة ؟!))



وجه شخصي ... كاتي كولويتز

وفاتها بقليل تكشف لنا (كاتي) عن عمق الالام التي عاشتها في حياتها ، ان وجهها قد عكس الامها والام الانسانية كلها عبر الوجه البسيط الذي تقدمه ، ان قوة التعبير تكمن في التأثيرات الفيزيولوجية التي تعكسها الظلال البسيطة التي وضعتها حول الانف والعين والفم ، وان الدراسة العميقة للعينين تسبر اغوار نفس انسانية معذبة عانت بعمق ، وقدمت للاخرين كل شيء ، وفي هذا العمل يتحقق كل ما كانت تحلم به من قدرة على التعبير عن المآسي الانسانية بأبسط الاشكال ، وهي توصل المشاهد الى الحقيقة عبر أبسط الخطوط ، وهي تكتشف في ذلك كله ان الفنان الحقيقي يمكن ان يعكس اعمق الالام الخاصة عبر الهموم المشتركة للاخرين ، فيتوحد معهم ، ويصبح وجهه معاناة الانسانية كلها اذا كان فنانا وانسانا .. مثلها .



بـــا ولا بيــكـــر
صورة شخصية

ولقد كانت (باولا) تدرس في (برلين) في مدرسة فنية خاصة بالنساء ، اذ لم يكن يسمح لهن بدخول كلية الفنو ن الجميلة ، المخصصة للرجال ، وفي هذه الكلية درست (كاتي كو لويتز) ، وهي نفس الكلية التي درست فيها (كاتي) فيما بعد .

وتعود الى بلدتها لتمضي الصيف حيث تكتشف مكانا يصلح للاقامة والعمل في منطقة (فوربسفيدا) ، وتقيم عام (١٨٨٩) فيها لتعمل حرة .

ثم تذهب الى (باريس) ، وفيها تلتقي بكثير من الايحاءات والانطباعات التي تنصهر تجاربها الفنية الخاصة ، ولكن ماهي المؤثرات التي عرفتها (باولا) ، انه الفن الالماني أولا .

ـ « لقد وقعت في أسر أعلام الفن الالماني ، (دورر) و (كراناخ) ثم (هولبين) ، ان المرأ ليشعر برهبة كبيرة أمام هذا الانسان ، وهذا أمر مفيد جدا ، لان هذه الرهبة تهبط في حياة المدن الكبيرة الى الحد الادنى هل هناك ماهو أجمل من انسان سام » .

وفي (باريس) تمضي فترة ، عام (١٩٠٠) ، وتدرس في عدة اكاديميات ، لكنها كانت معجبة بالمتاحف وصالات العرض ، وتكتشف في (باريس) التجربة الانطباعية (مانيه) و (رينوار) و (فان غوغ) و (سيزان) ... ولكنها لاتحس بأنها قريبة منهم . وذلك لانها تكتشف حبها لمن هم أكثر حداثة ، انها تتعلق بالفنانين الانبياء (بونار) و (فويار) وهكذا تبرز التأثيرات الحديثة على تجاربها .

وفي عام (١٩٠١) تقرر أن تستمر كرسامة محترفة، وترفض كل المحاولات التي بذلت من والدها لتعمل عملا آخر ، ثم تتزوج من (مودرزون) ، وكان زواجا فاشلا ، لهذا تتركه بعد بضعة سنين ، وقد رزقت بطفل ، لتبدأ تجربة فنية خاصة ومتميزة ، معتمدة على نفسها كليا ، وتقيم في (فور بسيدا) .

لم تحقق (باولا) ما يمكن اعتباره فنا الا منذ عام (١٩٠٢) ، حين رسمت ابنتها ، وعبرت عن مشاعرها تلك بقولها :

ـ « انني اصعد الآن فوق شيء ما ... وأنا أشعر ان الوقت سيأتي قريبا ، الذي لااخجل فيه مما اعمل ، انني اشعر بالفخر لانني فنانة » .

واضافت بعد فترة قائلة :

ـ « لقد اكتشفت بأنني أحاسيسي وحدها هي الشيء الوحيد الهام في الحياة » .

وهكذا بدأت ترسم ماكانت تراه حولها من مشاهد الحياة معبرة عن أحاسيسها بصدق . وكانت جرأتها كبيرة ذلك لانها اول امرأة ترسم نفسها عارية في لوحة كاملة وتعرضها وتتحمل نتائج ذلك امام الجمهور .

لقد ماتت (باولا) عام (١٩٠٧) . وشيد بعد موتها متحفا تكريما لفنها . وحفظت أعمالها الفنية وعند المدخل كتبت هذه العبارات :

ـ « من اجل امرأة سامية ... شهادة أعمال عظيمة تقف منتصرة في حين يتلاشى مجد الرجال الشجعان » .

وفي عهد النازيين ، أمربتغطية هذه الكلمات بالجبص وذلك لانهم رفضوا ان تكون (امرأة) أكثر شجاعة من الرجال ، لكن الامطار كانت تذيب الجبص كلما وضع ، واستمر ذلك حتى نهاية الحرب .

وفي عام (١٩٢٧) دشن لوفيج (روز يليوس) بيت (بولا بيكر) بالكلمات التالية :

« كانت (باولا مودرزون بيكر) امرأة ، مجرد امرأة لم تكن تصبو الى منافسة الرجال ، ولم تحاول أن تخفي حقيقة شعورها ... انها امرأة ... ومع ذلك فهي أول امرأة في تاريخ الانسانية حطمت الحاجز الذي وضع في وجه المرأة ... ان تكون فنانة اصيلة من الطراز الاول انها تقف كامرأة وحدها بين الرجال تاريخ الفن ، لقد اعطت فنا جديدا ، جديدا في الفكر ، جديدا في الابداع ، ولايمكن للمرأ ان يحدده او ان يحدد مدى فاعليته » .

وبعيدا عن كلمات المديح التي كتبت وقيلت عنها . والرثاء الرائع الذي قدمه الشاعر (رينيه ماريا ريلكه) لها ـ يمكن القول ان (باولا بيكر) قد عكست بصدق ماكانت تعيشه منذ البداية وما تأثرت به من مواضيع واساليب وحياة .

في البداية كانت تؤثر الواقعية الفنية التسجيلية الدقيقة ، وهذا مانراه في لوحتها (المرأة الفلاحة) التي رسمتها مابين عامي (١٨٩٨ و ١٨٩٩) ، ولكن اللوحة المرسومة لاتقف عند حدود الظواهر الخارجية للتعبير بل تتعمق الى داخلها ، ان المرأة (**الفوربسيدية**) . المرأة الفلاحة التي تنعكس آلامها في أعماقها وتكشفها الفنانة عبر قلمها ، كثيرون يقربون اعمالها الاولى الى الفن الالماني ذا الاتجاه الاجتماعي ، الذي كانت تمثله (كاتي كولوتيز) ولهذا السبب فان مضمونا اجتماعيا يتجلى بوضوح في أعمالها عبر الصياغة الواقعية .

ولكن (باولا) تتطور باتجاه اكثر اعتمادا على المساحات المعتمة والمضيئة وعلى الصياغة الاكثر تعبيرية من حيث المعالجة ، ونرى في لوحتها الورود والاشياء التي تجعلها اكثر رغبة في الرمز والتعبير عن الاحاسيس الانسانية ، التي كانت تجدها حولها في منطقة اقامتها ، انلوحتها (امرأة عجوز من بيت الفقراء) التي استأثرت باهتمامها ، فهي من اهم اعمالها التى تعكس التعبير عن الموضوع الانساني من خلال اللغة الجديدة الخاصة بها والتي ابتكرتها .

والسؤال الذي يطرح هنا بعد ذلك كله ، ماهي الفروق بين تجارب (باولا مندرزون بيكر) وبين (كاتي كولويتز) ؟

لاشك في أن الواضح ان (باولا) قدمت لنا الوجوه البائسة للفلاحين الذين معهم ، مثل (كاتي) ، وان اسلوب (باولا) قد تطور من الصيغة الاولى الواقعية الى فن يأخذ الكثير من (فان غوغ) و (غوغان)، لكن تبقى (كاتي) اكثر عمقا وذلك لانها كانت تقدم انا هذه الوجوه الثائرة والمتمردة من الفلاحين والعمال ، وان في الوعي السياسي لكاتي كولتيز ماساعدها على أن تصل الى اعماق ابعد ، لكن (باولا بيكر) لاتقل اهمية عن كاتي من حيث انها قدمت لنا نموذجا حيا لفنانة وانسانة ... وفي حسها المرهف وتعبيرها المتطور ماساعدها على تحقيق ذلك .



باولا بيكر ... صورة امرأة

٩

النحاتات النساء عبر التاريخ

لقد واجهت المرأة معارضة كبيرة في ميدان النحت من قبل الرجال ، علىاعتبار ان هذا الفن هو اختصاص الرجال ، وذلك لانه يحتاج الى القوة الجسدية ، وبقيت هذه النظرة سائدة حتى اليوم ، رغم ما قدمته المرأة من انجازات عظيمة في مجال هذا الفن ، والتي برهنت على مقدرة النساء في هذا الميدان .

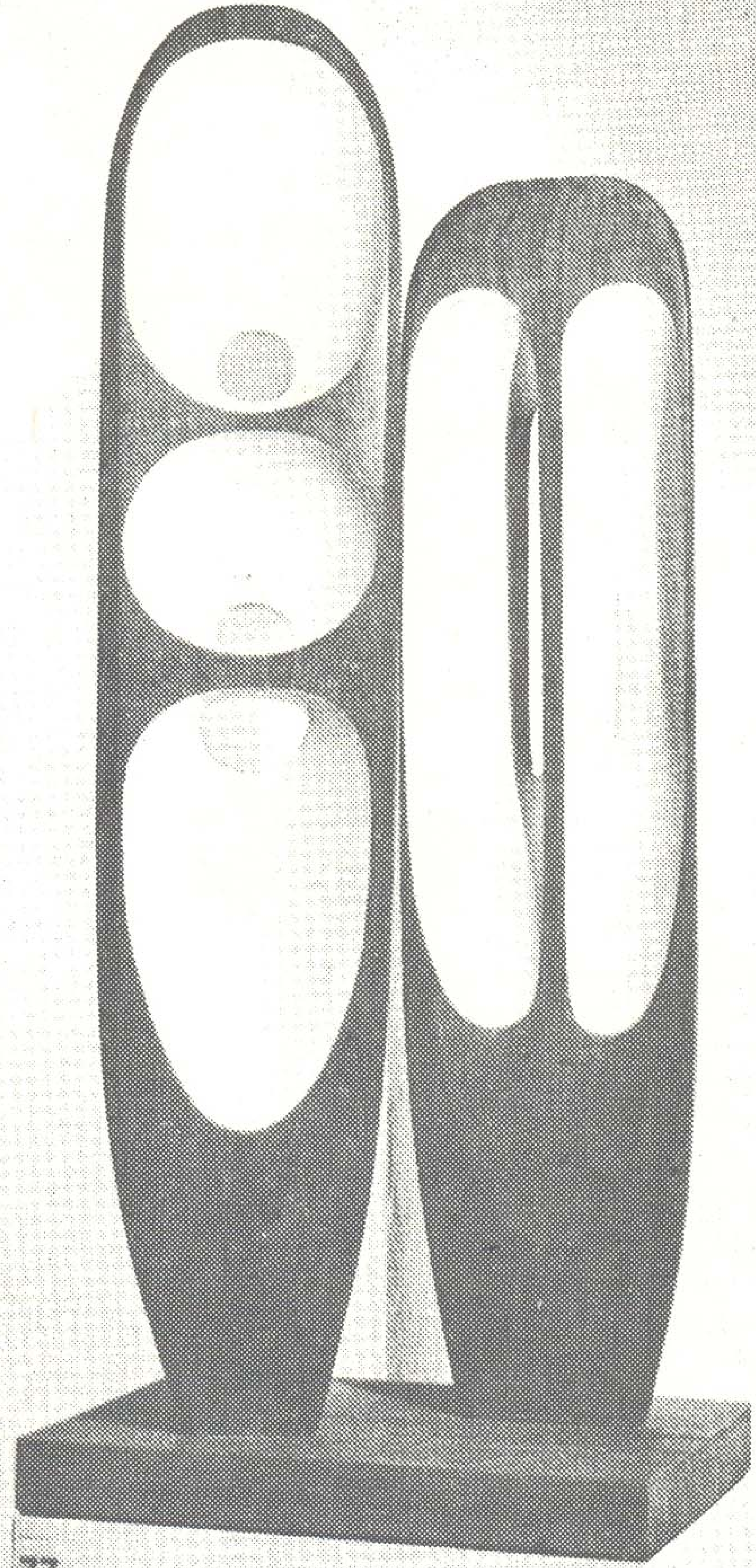
اما السبب الثاني ادى الى افقار تجربة المرأة في (النحت) ، وبشكل خاص في المجتمعات البدائية ، فهو الارتباط الدائم بين النحت والسحر والمظاهر الدينية التي كانت زمامها مقتصرة على عالم الرجال . ومحرمة على النساء . ولهذا لانجد في العصور البدائية أي ذكر لامرأة نحاتة . وحتى عند اليونان حيثوجدت المصورات ، ولكن لانجد الوثائق التي تدل علىممارسة المرأة لفن النحت .

ان اول نحاتة تذكرها الوثائق ترجع القرون الوسطى ، اذ برز اسم **(سابينا فون شتا ينباخ)** التي نفذت احدى افضل الاعمال النحتية في كاتدرائية (ستراسبورغ) وهي قطعة حجرية تقع على المدخل الجنوبي للكاتدرائية . لقد كانت (سابينا) ابنة النحات [ايرفين فون شتا ينباخ] . ويعتبر عملها من افضل الابداعات الفنية التي تمثل الكنيسة المسيحية ، ومن اهم ماقدمته فنون القرون الوسطى في المانيا .

ويشير (فازاري) مؤرخ فن عصر النهضة الشهير الى النحاتة **[بروبيرزيا دي روسي]** . وهي النحاتة الوحيدة المعروفة في عصر النهضة الايطالي . والتي تمتعت بشهرة جيدة في حياتها . ولدت عام (١٤٩٠) وتوفيت عام (١٥٣٠) .

ولقد ذكر بأنها تتمتع بجمال كبير وبشهرة وثقافة واسعة ومقدرة موسيقية جيدة بالاضافة الى ميزاتها العلمية الاخرى . انتجت اعمالا صغيرة في بداية حياتها ، فأثارت اعجاب الجميع ، وان اهميتها ترجع الى الاعمال النحتية المنفذة بالرخام ، ويمثل احدها الجزء الاعلى من كنيسة ايساندرو دي بيترونيا في بولونا ، وهي تمثل زوجة بوتيفارس تمسك بثياب يوسف ، وقد نفذ هذا العمل بأسلوب (جاكوبو ديللا كويرشيا) الذي عمل في نفس الكنيسة ، وهذا يقلل من اهمية العمل فنيا بل يؤكد على اهمية مايمكن ان تقدمه المرأة اذا افسح لها المجال لتنحت .

ولقد تطور فن المرأة النحاتة في القرن السابع عشر والثامن عشر بشكل ضئيل ، ولم تبرز في مرحلة (الباروك) الا النحاتة الاسبانية **(لويزا رولدان)** ابنة النحات المعروف بدور رولدان ، ولقد ولدت في اشبيليا عام (١٩٥٦) وتوفيت في مدريد عام (١٧٠٤) ، وعاصرت عدة مصورات نساء نشطن في العاصمة الاسبانية .



ويقتصر انتاجها على مجموعة من القطع الخشبية والطين المشوي ، التي لا تزال موجودة الى الآن . ويعتبر تمثال (سان ميشيل) الذي صنعته للاسكوريال من اكثر اعمالها شهرة . ولكن اعمالها الصغيرة اكثر تميزا .

ولقد كانت النحاتة **(آن سيمور دامر)** الانكليزية من اشهر النحاتات في القرن الثامن عشر اهمية . ولدت عام (١٧٤٨) من اصل ارستقراطي . واسهم (هوراس والبول) في تدريسها وشجعها الفيلسوف المعروف (دافيد هيوم) على التفرغ للنحت. تدربت على الرخام على يد النحات الانكليزي (جو بيكون) . والنحات (جوزيبي سيراتشي) الايطالي الذي كان يعمل في انكلترا .

ودرست النحت اثناء تنقلها بين (اسبانيا) و (ايطاليا) وبعد انتحار زوجها (جون دامر) ، اصبحت من الدعاة للحرية وهذا الامر حملها على الوقوف الى جانب الثوار الامريكين والى الاهتمام بالسياسة الى ان توفيت عام (١٨٢٨) .

عملت (ان دامر)في الاتجاه الكلاسيكي المحدث واستخدمت مادة الطين والرخام والبرونز واعتبر نقاد عصرها أن تمثالها (الكلب) من اعمالها المميزة . التي تقف الى جانب أعمال [برنيني] على خلاف نقاد القرن العشرين الذين كانوا أقل حماسة لاعمالها. اذ صنفها البروفيسور (شاند لربوست) في كتابه تاريخ النحت كنحاتة من الدرجة الثانية ، واعتبر عملها اضاعة لطيفة للوقت . ومن أفضل أعمالها التمثال النصفي للسيد (جوزيف بانكس) الموجود في المتحف البريطاني .

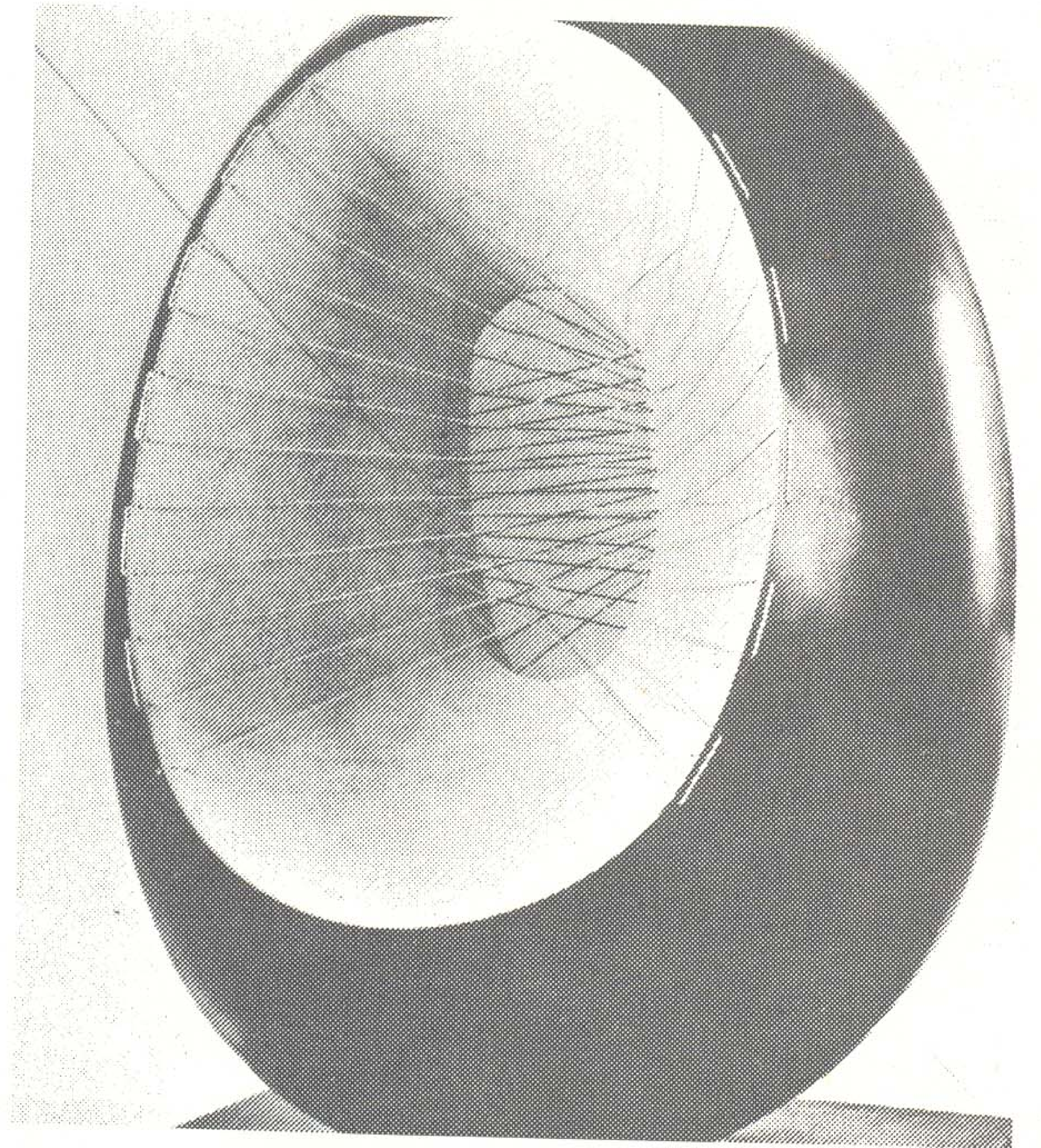
وعلى الرغم من ازدياد عدد النحاتات في القرن التاسع عشر الا انه تبرز احداهن ، ففي فرنسا كانت النحاتة **(فيليسيا دوفوفو)** التي ولدت في ايطاليا افضلهن رغم تدريبها القليل الذي حصلت عليه ، اذ طورت موهبتها بنفسها ، وتمتعت (دوفوف) بتشجيع وصداقة عدد من المعاصرين لها مثل (غرو) و (ديلاروش) . لقد كانت رومانتيكية ومتحزبة للملكية، اعطاها (شارل الخامس) ميدالية .

اعتمدت في نحتها على فن القرون الوسطى .

واستخدمت عدة مواد مثل (الرخام) و (الخشب) و (البرونز) و (الذهب) و (الفضة) ، للتأكيد على طابعها الرومانتيكي ، الذي يبرز في ايثارها للمواضيع الدينية والابتعاد على الكلاسيكية . ومن افضل اعمالها (جنازة فتاة) في كنيسة (سان غروس) في (فلورنسا) .

استقطبت روما اكثر النحاتات الامريكيات في القرن التاسع عشر مثل **(هاربيت هوسمار)** و **(فلورنس فريمان)** و **(مارغريت فولي)** و **(ادموندا لويس)** .
الا ان اكثر شهرة فقد كانت **(هاربيت هوسمار)** التي ولدت عام (١٨٢٠) وتوفيت عام (١٩٠٨) . وجاءت الى روما لتدرس على يد النحات (جون جيبسون) ، وبالرغم من عدم تميز اعمالها الا انها اثبتت مقدرة المرأة على الوقوف الى جانب الرجال . وعملها الذي نفذته عام (١٨٥٤) وهو (تمثال دفنه) يؤكد انها تنتمي الى الاتجاه الكلاسيكي الحديث .

ولم تظهر نحاتات هامات وقفن الى جانب الرجال واعطين تجارب اصيلة الا في القرن العشرين ، الذي كانت (بربارة هيبورث) (١٩٠٣ ــ ١٩٧٥) من أشهر النحاتات المعروفات فيه ، التي ولدت في (يوركشبر) في شمال انكلترا . وعرفت طريقها منذ البداية، ورسمت في اكاديمية الفنون الجميلة ثم انتقلت الى ايطاليا ، وتزوجت النحات الانكليزي (جون سكيبنغ) ، اهتمت بالفنون القديمة ، وكان تأثير (هنري مور) على اعمالها حاسما ، تعرفت على (برانكوزي) و (موندريان) في باريس ثم تزوجت الفنان الانكليزي الشهير (بن نيكلسون) بعد طلاقها .



بربارة هيبورث

أقامت (بربارة هيبورث) أول معرض لها وكانت في الخامسة والعشرين ، ثم تبعته عدة معارض في انكلترا ، وفي بقية البلدان الاوربية ، وحصلت على الجائزة الكبرى في بينال سان باولو عام (١٩٥٩) وأقيم لها معرض ضخم في متحف (التيت غاليري) في لندن .

تمتاز أعمالها الفنية باشكالها التجريدية القائمة على أساس من الطبيعة المزوجة بنحت ما قبل التاريخ، واسماء أعمالها تشير دوما الى مصدر استيحائها مثل (الموجة) و(أشكال بحرية) ، وهي لهذا تسترجع انطباعها عن الطبيعة في موطن اقامتها الاول ، وتقول :
ــ ((كانت التلال تمثل قطع نحت تحدد أشكالها الطرقات والاهم من ذلك كله هو الشعور بالانتقال وعن طريق الاحساس واللمس والرؤية عبر العقل ، واليدين والعيون ، وهذا الشعور لم يفارقني ، أنا النحاتة ، أنا الطبيعة ، أنا الشكل ، والفراغ والدفع والخط الخارجي)) .

اهتمت بالمادة المستخدمة لتقديم الشكل ، شأنها في ذلك شأن النحاتين الهامين الذين تأثرت بهم امثال (مور) و (آرب) ، واعتنت بالملمس الخارجي ،واللون وهما امران اساسيان في اعمالها النحتية ، اما الشكل الانساني فقد كان واضحا في اعمالها الاولى ، واتجهت الى التجريد فيما بعد ، والاسماء التي اطلقتها على اعمالها مثل (شكلان) و (بناء) تدل على الاشكال التي كانت تخترعها ، اذ تحولت من الطبيعة الى المثل الاعلى

في حين اختصت (بربارة هيبورث) بالنحت التجريدي ، وتفوقت به ، نجد ان الفنانة الفرنسية **(جيرين ريشيير)** المعاصرة لها افضل نحاتة تعبيرية معاصرة . ولدت في (غران) عام (١٩٠٤) وانتقلت الى باريس بعد دراستها في مدرسة الفنون الجميلة في (مونبلية) من (١٩٢٢ ــ ١٩٢٥) . ودرست مع (بورديل) لكن اعمالها كانت كلاسيكية وغير متميزة. اقامت اول معارضها عام (١٩٣٤) ، وفي عام (١٩٤٠) بدات تنحت بطريقة جديدة ، نفذت المخلوقات التي متطاول ومحرف بشكل غريب . وتطور اسلوبها بعد الحرب ، وبدات تتمتع بشهرة في الخارج ، وضمت اعمالها لمتحف الفن الحديث في (نيويورك) واقيم لها معرض عام (١٩٦٣) في زيوريخ ضم معظم اعمالها توفيت عام (١٩٥٩) .

عبرت (ريشيير) عن تمزقات الحياة والامها باشكال صعقت الجمهور وأثارت اقصى حدود القلق ،واتصفت مخلوقاتها بالوحشية ، وبالاعضاء المتقرحة ، والامعاء المقرفة ، والتشريح المشوه .

وخلال الخمسينات والستينات بدات تبرز اسماء بعض النحاتات الهامات ، امثال **(لويزا نيفلسن) التي** ولدت عام (١٨٩٩) في روسيا وهاجرت بعد ذلك الى (امريكا) واستوطنت فيها . درست الفن في نقابة

الطلاب الفنية ، باشراف (هانز هوفمان) . في ميونيخ وساعدت الفنان المكسيكي ديغو دي ريفيرا في بعض لوحاته الجدارية ثم نظمت اول معرض شخصي لها عام (١٩٤١) وقد اثر هـذا المعرض على النقاد والناس .

ولم تحصل على الشهرة الا بعد معرضها الضخم في (غراند سنترال غاليري) وفي المعارض التي تتابعت خلال اعوام (١٩٥٥) و (١٩٥٦) و (١٩٥٨) .

وصلت الى الشهرة ولم يعرفها كثيرون الا في الستين من عمرها ، ودعيت الى بينالي البندقية عام (١٩٦٢) وكانت اول امرأة نحاتة يعرض عليها المشاركة في معرض صالة (سيدني جانيس) .

تقول (نيفلسن) في حديث لها عن الابداع :

ـ « ان الفن موجود في كل مكان ولكن عليه ان يمر من عقل المبدع اولا ، والفنان لايستحق لقبه الا اذا وجد اسلوبه الخاص به » .

اطلق على اعمالها عبارة (اسمبلاج) او(التجميعات)
وقورنت باعمال بيكاسو التكعيبية ، واشياء ميرو السيريالية ، وكانت اول من اعلن تأثرها بالتكعيبية والسيريالية والبنائية وفن الملصقات والنحت الافريقي والهندي الامريكي . الا انها استوعبت تلك التأثيرات لتبدع فنا خاصا بها . استخدمت الاخشاب والاشياء المهملة مثل قطع الاثاث ، وما جمعته على مر السنين من اشياء ، ضمن عمل بنائي معماري . تلصق القطع وتلونها بالاسود والابيض وبالذهبي احيانا ، وتضعها ضمن علب .

لقد رفضت (نيفلسون) اعطاء اعمالها اي مضمون



جيرين ريشيير ---- رجل



جيرين ريشيير .. امرأة



سافينا شايندباخ

رمزي ، واكتفت بقولها ان ماتبدعه يعبر عن احاسيسها فقط وافكارها واسماء اعمالها تؤكد هذا القول .

ولدت **(ماريسول اليكوبار)** في باريس من عائلة فنزويلية الاصل ، وعاشت معظم حياتها في (كاراكاس) ثم انتقلت الى (لوس انجلوس) ، اتجهت الى الفن وهي في السادسة عشرة من عمرها ، ودرست في (لوس انجلوس) و (باريس) ، ودرست على (هانس هوفمان) من (١٩٥١ ـ ١٩٥٤) ثم اتجهت الى النحت وفي عام (١٩٥٨) ابتكرت اسلوبا خاصا يتألف من واستخدمت المواد المختلفة كالطين والورق والاقمشة والصور . ومضت اعمالها على انها (دادائية) وبعضهم اطلق عليها اسم (الفن الجماهيري) او الواقعية الجديدة ولكن (ماريسول) لاترى فيها الا التعبير عن الذات تحمله افكارها النقدية او السياسية . لاقت اعمالها اهتماما من النقاد والناس على السواء .

اما **(نيكي دي سان فال)** فقد ولدت في (باريس). وانتقلت الى (نيويورك) ، ثم عادت الى (اوربة)وبدأت بالتصوير . بدأ بالعمل بالجص والصاق الاشكال الغريبة من اجل ابداع تأثيرات جديدة ، ولم تأخذ اهميتها الا بنهاية الستينات عندما ابدعت لعبتهاالكبيرة حيث استخدمت الاسلاك والاقمشة والجص والقطن والالوان البراقة في صنعها وأثارت اعمالها في معرض (مونتريال) عام ١٩٧٦ اهتماما كبيرا واكدت مقدرتها الابداعية ، وتمكنت اعمالها من التحريض على الضحك والاعتراض والاعجاب .

اما **(لي بونتكيو)** فقد ولدت في جزيرة (رود) عام (١٩٣١) . ودرست الفن في اتحاد طلاب الفنون من (١٩٥٢) الى (١٩٥٥) وزارت ايطاليا واليونان . اقامت اول معارضها عام ١٩٥٩ . وتميزت اعمالها باستخدام غير عادي للمواد مثل الاسلاك التي تصنع منها الاشكال النافرة التي تعطي احساسا سيرياليا وانسانيا ذات طابع مزعج ومنذر بالشؤم ، وفي حديث لها عن اعمالها قالت ان اهتمامها يتركز على بناء اشياء تعبر عن علاقتنا ببلدنا وبالبلدان الاخرى وهذا العالم من خلال ذاتها . والعمل على رؤية بعض الخوف والامل والقبح والجمال والسر الكامن داخلنا والذي يسيطر على شباب العالم اليوم ، وهي تدعو كل انسان الى رؤية اعمالها والتحسس بما فيها . وذلك على الشكل الذي يرغب فيه المشاهد .

اعداد : ل . م

فيرا موخينا

وتجربة النحت الاشتراكي

« يجب ان يحيط الفن بشعبنا من كل جانب ، في الساحات والشوارع والابنية العامة ، ويجب ان لانحصر الفن في المتاحف ، لان الفن الحقيقي ... حاجة انسانية » .

« فيرا موخينا »

تنتمي النحاتة الروسية الشهيرة « فيرا موخينا » الى جيل سابق للثورة ، اذ ولدت في عام ١٨٨٩ . ورحلت الى موسكو عام ١٩٠٩ ، ونحتت اول تمثال لها عام ١٩١٢ ، ثم درست النحت في باريز عند الفنان الفرنسي [بوردیل] ولكن [موخينا] لم تصبح عالمية في شهرتها الا بعد قيام (الثورة الاشتراكية) اذ اهتم الفن بتمجيد نضال الشعب في سبيل بناء الاشتراكية . وأخذت الواقعية الاشتراكية طريقها الى التطبيق .

والمرحلة الاولى من فن (موخينا) يمثل محاولة الفنانة لتقليد الفنانين السابقين الذين عرفتهم ، وقد نحتت عدة قطع نحتية في هذه المرحلة ، وان اسلوبها عبارة عن محاولة لدراسة المشاكل المختلفة للنحت . من توازن ، وبناء وكتل ، وسطوح مختلفة ، وعلاقة هذه المشاكل مع الظل والنور ..

البساطة

وهذا مانجده في تماثيلها الاولى ، ان الفنانة في هذه المرحلة ، لم تقف عند حدود نقل صورة الشخص-

وتصويرها بشكل دقيق ، ودراسة تشريح الشكل الانساني ، بل لجأت الى التبسيط ، الذي نراه في تماثيلها الاولى ، في تمثال (انسان يحمل حجرا) . عمدت (موخينا) الى اجراء تبديل كامل على الجسد الانساني ، مع محاولة لدراسة التشريح ، واقضاءهذه الدراسة الاهمية الكبيرة .

وفي المرحلة الثانية بدأت(موخينا)تتأثربالاتجاهات الاوربية الحديثة ولقد امتدت هذه المرحلة من عام ١٩٢٢ حتى عام ١٩٢٧ ، ومن أشهر مانحتته . فيهذه الفترة تمثالها الشهير (شعلة الثورة) ، ويظهر لنا هذا التمثال ، مدى تأثرها بالاتجاهات الاوربية المنتشرة ، وعلى الاخص الفنان (بورديل) ، والتكعيبية .

ان اليد التي تحمل الشعلة تنير الدرب امام الاجيال الصاعدة واليد الاخرى تشير الى الامام ، و (موخينا) تتابع دراستها للفنون الحديثة دون أن تصل الى اكتشاف نفسها . اكتشاف اسلوب خاص بها . أي لم تصل الى مرحلة تجد فيها عناصر جديدة ومنطلقات، لها علاقة بواقع الاتحاد السوفياني ، ولها علاقةبالافكار الاشتراكية .

تمثال الفلاحة

ان (موخينا) تريد أن تعبر عن عصرها ، لانهاتحلم بأن تمثل للاجيال المقبلة هذا العصر . لهذا كانت تبحث عن الوسيلة الرئيسية لهذا التعبير ، ولكنها لم تجد ضالتها الا في عام ١٩٢٧ . اذ نحتت في هذا العام تمثال (الفلاحة) الذي يمثل المنطلق الجديد والرئيسي لتجربتها كلها ، لقد نال هذا التمثال الجائزة الاولى ، وظهرت عضلات يدي (الفلاحة) وتماسك التمثال ، ومتانة توازنه ، من خلال رجلين ضخمين تحملان ثقل الفلاحة ، وتوحيان للناظر ان الفلاحة ازدادت ثقة بنفسها ، واستطاعت أن تزيد من ضخامة الساقين ، وتزيد من قوة عضلات اليدين ، لتوحي بالفكرة التي تريدها مما لايتلاءم مع (النقل الواقعي) ، اذ لا نجد (فلاحة) تتمتع بضخامة هذين الساقين ، وتقول (موخينا) ، **انها اكتشفت حقيقة رئيسية بعد هذا التمثال وهي أن الفن الواقعي لايعني ولابشكل من الاشكال النقل الحرفي للشخص ، بل يجب التأكيد على بعض الجوانب الرئيسية في الموضوع ، يجب ايضاح المضمون والتأكيد عليه ، وجعل أي تحوير أو تبديل يتبعه الفنان** يخدم الهدف الرئيسي للقطعة الفنية أي يخدم المضمون الانساني للعمل ويساهم في ايضاحه .

وظيفة الفن

ان للفن وظيفة ايديولوجية ، ومعرفية ، ولايمكن ان نقتصر الفن على وظيفته الجمالية ، لان الفن يهدف الى عكس الواقع ، دون أي نقل آلي وهو حين يعكس الواقع يحاول أن يفهم هذا الواقع ، ويبرز مافيه من تناقضات ، وان (موخينا) تؤكد على أهمية الفن ، ودوره كوسيلة لمعرفة الواقع وتحويره ليعكس تطلعات الجيل ، وتسعى من أجل أن يأخذ دوره الهام في حل المعضلات الاجتماعية أمام الناس ، ويساعد على تغيير الواقع ، وان تمثال الفلاحة يعبر عن كل ما كانت (موخينا) تتمنى أن تحققه من حيث تأكيده على دور المرأة التي تعمل في الحقول ، وبذلك يؤكد اولا على كفاحها كمضطهدة ، وثانيا على كفاحها كامرأة .

وان (موخينا) تريد من الجمال ان يتحرر من التفكير الكلاسيكي الذي يجعله مثاليا وذهنيا . لان الجمال ينطلق من الواقع المعاش ، ويعكس هذا الواقع . لذا ترى مفهومها للجمال في تمثال الفلاحة يختلف عن المفاهيم الجمالية الاخرى التي عرفها الفن الاوربي . عند اليونان او في عصر النهضة ، ان جمال (الجيكوندا) فيه مسحة غريبة تكاد لاتكو نحية ، وكذلك الامر في تماثيل (ميكلانجلو) اذ ان فيها قسطا كبيرا من ذهنية النحات ، لقد تضخمت العضلات وبرزت وظهر (داود) قويا كبيرا ، وبدا (موسى) عجيبا في خلقته . اما الفن الذي تسعى له(موخينا)فهو الجمال الواقعي الذي نراه ونعيشه ، في كل يوم وفي كل ساعة ، انه جمال (العمل) و (الكدح) والحياة لا الجمال المتخيل أو المتصور .

جذع امراة

يظهر ذلك واضحا كله في (جذع امرأة) ، ان موخينا حاولت في هذا الجذع ان تصور لنا مفاهيم الجمال الانثوي ، ونستطيع ان نقارنه بمفهوم الجمال المشهور في (جذع رجل) لميكلانجلو ، فنجد ان الخلاف بينهما هو الخلاف بين التفكير المثالي الذي نشأ في عهد النهضة وبين التفكير الواقعي الذي يتجه اليه الفن في الاتحاد السوفياتي .

وبعد هذين التمثالين ، بدأت موخينا تتجه الى (النصب التذكارية) ونحتت رؤوس أشخاص كثيرين، معاصرين لها ، ومن أشهر ما نحتته النصب التذكاري للجناح السوفياتي في معرض باريز عام ١٩٣٧ ، لقد صنعت الدراسة الاولية لهذا النصب وكا نيمثل عامل وعاملة في مزرعة تعاونية ، يحملان المنجل والمطرقة . لقد صنع من الفولاذ بارتفاع (٢٤) مترا وكانت هده التجربة هي القول من نوعها نظرا لفخامة العمل ، ولاستخدام صفائح الفولاذ لاول مرة في عمل تماثيل .

الروح الشابة لبلادي

كتبت (موخينا) عن تمثالها :
« كنت أريد من الاشخاص ان يعبروا عن الروح الشابة القوية لبلادي ، حتى تتقدم ، وشبابها ممتلؤن حماسة وتصميما ،وحتى يمكن ذلك ،لابد من تصويرهم فرحين أقوياء ، وأنا لم ابتكر صور الاشخاص بل كان هؤلاء الاشخاص يحيطون بي أينما ذهبت ، الشباب الواثقون من أنفسهم ، والممتلؤن حيوية ونشاطا » .

المضمون هو الهام

وبعد هذا النصب التذكاري اشتهرت (موخينا) عالميا ، وبدأت تعمل في عدد كبير من القطع النحتية ، والتماثيل التذكارية ، ومن اهم التماثيل التي انجزتها تمثال الاديب المشهور (مكسيم غوركي) والذي وضع في مدينة (غوركي) ، ولقد اتبعت في نحته على نفس الخطة السابقة ، التي جسدتها في أعمالها الاولى ، لقد نحتت تمثالا لغوركي في شبابه ، وقد وقف وقفة تدل على قوة شخصيته ، وعلى ثقته بنفسه ، صورته على شكل مقاتل بطل وشجاع ، والغاية من التمثال التأكيد على المضمون الاساسي للتمثال ، (غوركي في شبابه) ، أي التعبير عن المرحلة الاولى من حياة الاديب الكبير في بدايته، وهو يوحي لنا بتجسيدالواقع ومعرفته معرفة تامة ، وقد حاولت أن تنقل لنا مضمونا أيديولوجيا من خلال هذا العمل ، ان (غوركي) لم يكن كاتبا اشتراكيا فقط ، بل كان مناضلا ثوريا ، ولقد اظهرت ذلك في تعابير وجهه ، وفي ملابسه ، وهكذا استطاعت أن تعبر عن (المضمون) ولكنها لم تترك الجوانب الجمالية في العمل دون عناية ، بل اكدت عن طريق هذه الجوانب الترابط بين مفهوم المادية الجدلية ، وبين النحت على اعتباره معالجة للمادة وتعبيرا فنيا من خلالها .

الخبز ... فاكهة الارض

ومن القطع التزينية الشهيرة ، التي نحتتها (موخينا) ، تمثال (الخبز) الذي تمثل فيه فتاتين تحملان القمح ، وتجلسان على الارض ، وجلستهما قد روعيت فيها الرقة والعذوبة ، ويمكننا أن نقارن هذا التمثال بتمثال (الفلاحة) الذي تحدثنا عنه في البداية، فنلاحظ اول مانلاحظه أن تمثال (الفلاحة) يمثل القوة الهائلة للارض ، وقد ظهرت هذه القوة عن طريق الخطوط الساكنة ، والكتلة الصلبة الضخمة التي تربط الفلاحة بالارض ، ولكن (الخبز) وهو فاكهة الارض ، يبدو لنا عذبا ، رقيقا ، نحسه عذوبته ورقته في الفتاتين العاريتين ونحس ان (موخينا) قد لجأت الى خطوط لينة ومنحنية لتعكس هذا المضمون ، ولهذا نحس ان كل عمل من اعمالها يعكس لنا اسلوبه المضمون الذي تريد ، وهكذا يبدو الفن عندها مترابط المضمون والاسلوب .

ولقد اثبت هذا التمثال لنا ايضا مقدرة(موخينا) في (النحت العاري) ، وننقل هنا بعض كلمات لموخينا وهي تتحدث عن هذا النوع من النحت .

« ان مشكلة العاري هي مشكلة النحت الرئيسية في التماثيل التزينية،لذا كان من السهولة بمكان ملاحظة أن الفنانين قد اهتموا بالجسم البشري ، فكان هذا الجسد هو (النغمة) الرئيسية التي ترددت في النحت دوما ، وهو الطريقة الوحيدة لاظهار العالم الداخلي عن طريق العضلات والتشريح والملامح ، ان (العاري) مصدر وحي لاينضب للالهام ، والتعبير ، عند كل نحات » .

عن طريق المادة

ولعل هذا التفكير قد انطلق من (المادة) التي رافقت الفكر الاشتراكي ، ان الروح والافكار لا يمكن ان نصل اليها الا عن طريق (المادة) ، والواقع هو الوجود الاول . والنحت يمكن ان يعتبر افضل اسلوب فني للتعبير عن (الفكرة) من خلال (المادة) ، لانه يرتبط بالكتلة وبالمادة ذات الوجود الراسخ الذي يحس به الفنان عن طريق اللمس ، فيتعامل مع (الطين) و (الرخام) ، بشكل صريح واضح ، على حين تبدو المادة اقل اهمية في الفنون الاخرى ، ولهذا كان (النحت) اقرب الفنون للمادة . واكثرها اهمية في نظر النحاتين الاشتراكيين .

الفن حاجة انسانية

لقد قلنا في البداية بأن الفن من الثورة الاشتراكية ، قد بدأ يهتم بالساحات العامة ، وبدأت توجه الى تزيين هذه الساحات بالنصب والتماثيل ، ولهذا كان دور الفنانين الطلائع أن يبذلوا جهدا كبيرا لعمل عدد من التماثيل الضخمة ، وكان ذلك ينطلق من هدف اساسي هو « أن نخرج الفن من المتاحف الى الشوارع ليكون على احتكاك مباشر بالناس » ، ولهذا تقول (موخينا) :
« يجب أن يحيط الفن بشعبنا في الشوارع والساحات والابنية العامة ، ويجب أن لا نحصر الفن في المتاحف فقط،لان الفن الحقيقي هو حاجةانسانية ».
ولعل تكرار هذا الترابط بين (النحت) وبين تزيين الساحات الشوارع ، قد طرح مشاكل عديدة على (الفن) ، مشاكل تتعلق بعلاقة (النحت) و (العمارة)

اذ النحات يحافظ على البناء ويحاول أن يعطي ضمن مخططاته ، ولهذا لابد من دراسة للاماكن التي ستوضع النحتية فيها ، حتى يكون العمل منسجما وموجدا ..

الامور الهامة

ولعل من المفيد ان نذكر في النهاية بعض ملاحظات وجهتها موخينا الى طلاب النحت ، والراغبين في عمل تماثيل مختلفة ، والتي نلخفلها هنا في النقاط التالية :

١ ـ على النحات ان يعرف الهدف الاساسي للقطعة التي يريد نحتها ، والروح العامة التي يجب أن تسيطر عليها ، واسلوب تنفيذ ذلك الهدف .

٢ ـ علاقة هذه القطعة بما حولها من عمائر ، واماكن .

٣ ـ المادة التي ستستخدم في النحت .

وهكذا عن طريق فهم هذه الامور يمكن ان اقامة عمل فني متكامل .



نيرا موخينا ... الخبز فاكهة الأرض .

التمثال التذكاري

واثناء الحرب العالمية اتجهة وجهة نظر المسؤولين في الاتحاد السوفيتي الى اقامة عدة نصب وتماثيل تمجد بطولات هذا الشعب ، وانصرفت موخينا الى تطبيق افكارها ، فنحتت عددا كبيرا من التماثيل لابطال محاربين ، وكتاب ، ومثقفين ، وتقول (موخينا) ان التمثال التذكاري لبطل ، أو لشخصية مشهورة . يصنع بعدة طرق واساليب، لكن (المضمون) هو الذي يتحكم دوما في هذا النوع من التماثيل . واهم النقاط التي اوردتها هي :

١ ـ يجب أن يكون التمثال في نفس سن الشخص الذي ينحت لـه .

٢ ـ يجب ان يعطي الفنان وجهة نظرة في هذا الشخص، من خلال التمثال .

٣ ـ يجب أن يعني الفنان بالوصول الى أعماق هـذا الشخص ، دون تشويه للمظهر الخارجـي ، وتؤكـد (موخينا) على هذه النقطة .

٤ ـ والسؤال الاخير الذي تطرحه موخينا يتلخص فيما يلـي :

ـ هل نحت تمثال لشخص يجب ان يطابق صورة هذا الشخص تماما ؟!

ان الناس العاديين ـ كما تقول موخينا ـ يريدون نسخة طبق الاصل ، ولكـن النحت ليس نسخا آليا لصورة الشخص ، بل هو من الانسان ، وان (المضمون) هو الشيء الهام الذي يجب ان يبرزه الفنان ، والتصوير الآلي يفقد التمثال (مضمونـه) ، ويحيله الى قطعـة صماء باردة .

وهذا هو هدف الفن الواقعي الاشتراكي ، في الاتحاد السوفياتي ، وان كان هناك افكارا اخرى تريد من الفن ان يكون تصويرا فوتوغرافيا ، فان هذه الافكار يجب ان تزول ، لان الفن ليس هو النسخ الآلي .

وتضيف موخينا الى ذلك قولها :

((ان الوجوه التي تريد ان تنحتها يجب ان تبقى للاجيال المقبلة ، لهذا يجب ان تعطي صورة عن العصر الحاضر ، وتدعوهم الى العمل وتحفزهم ، ويجب ان يتخلى الفنان عن النسخ الآلي ، ويعطي لخياله الحق في أن يخلق تاثيرا معينا لعمله في الناس)) .

ان فن(موخينا)يعطينا صورة عن(الفن الاشتراكي) في محاولته الانطلاق مـن الواقع ، ليمجـده الحياة ، وليؤكد على دور النحت في تمجيد البطولات ، وتخليد العظام ، وتأكيد الدور الايجابي الذي يقوم به الفن في خدمة (بناء الاشتراكية) مع الايمان بأن الفن ليس نقلا آليا ، بل هو محاولة للوصول الى التعبير عن (المضمون) عن طريق الوصول لاعماق الشخص ، ولتأكيد وجهة نظار معينة عملها الفنان .

اعداد : ط . ش

١١

النحاتة باربارة هيبورث

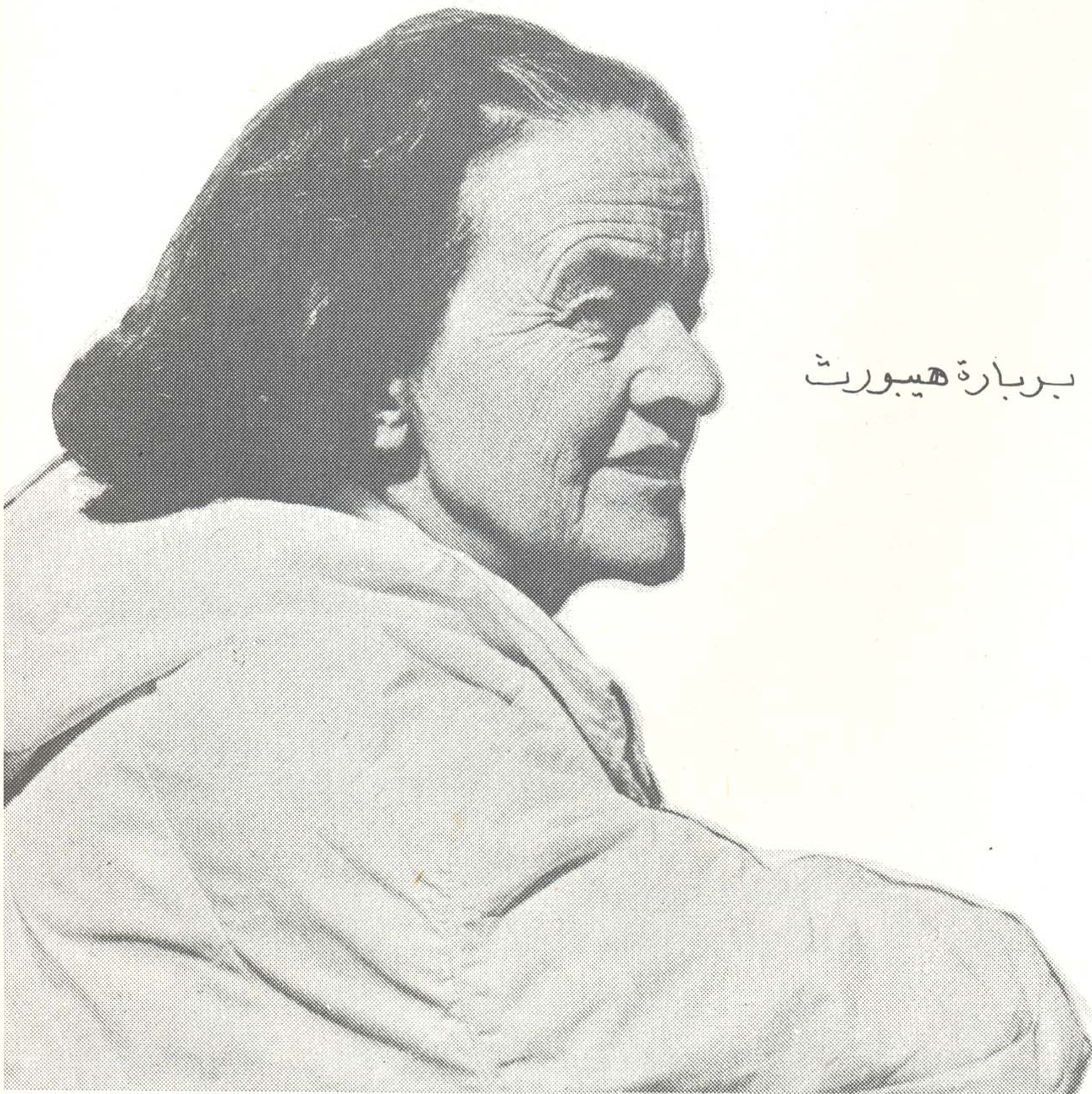
السنوات المبكرة في يوركشاير ولندن

ترجمة : رضا حسحس

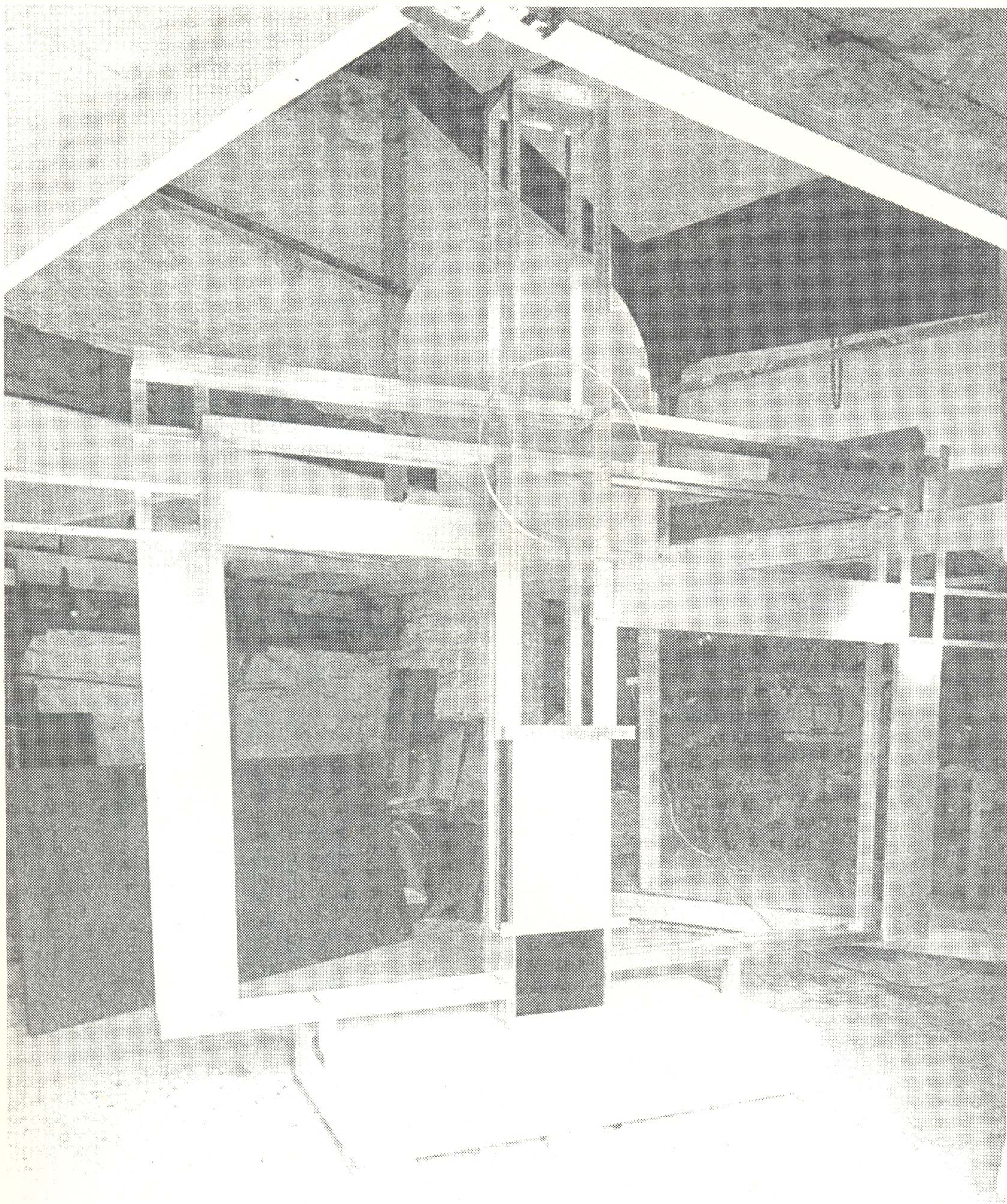
في عام ١٩١٣ ذهبت بربارة هيبورث – وكانت لاتزال فتاة يانعة ممتلئة بالعزيمة ، لمقابلة مديرتها السيدة ماروبن في المدرسة الثانوية للبنات في ويكفيلد لتخبرها بأنها قد عقدت العزم على ان تصبح نحاتة ، ولتخبرها بأنها لم تعد ترغب بالذهاب الى الجامعة التي ستشكل – على اية حال – عبئا على موارد والديها المحدودة . لابد أن تكون السيدة مكروبن امرأة ليست كبقية النساء ، لقدرتها على الكشف عن المواهب الخاصة لطلابها ، وتوجيه هذه المواهب – حيثما أمكن لها ذلك وفي الاتجاهات المناسبة ، فهي لم تشجع استقلال بربارة الذهني فحسب ، بل اتخذت الخطوات الفعالة أيضا لكي تحصل لهاعلى منحة دراسية ، الشيء الذي كان الى حد ما عاملا حاسما في تقرير مستقبل الفتاة الشابة .

هنالك شواهد اخرى معروفة عن تدخل الاستاذ الواعي – والذي انتهى بنتائج سعيدة – ما بين والدين مترددين ، وبين امرؤ شاب تتنامى فيه رغبات وأحلام أن يصنع من نفسه اسما يتردد في العالم . ففي حالة (هنري مور) المعروفة كانت هناك ولا شك السيدة جو ستيك التي لعبت الدور ذاته الذي لعبته السيدة مكروبن ، ان مثل هذا النمط من الناس يستحق منا كل امتنان وعرفان بالجميل .

نالت بربارة هيبوورث في عام ١٩١٩ ، وبفضل مساعدة وتشجيع السيدة (مكروبن) منحة دراسية لمدرسة « ليدز » للفنون حيث انضمت هناك الى زميلها (هنري مور) الذي كان يدرس النحت ، وفي فترة مبكرة من تلك السنة كان جدها قد أخذها معه في رحلة الى باريس التي اغتنمت كل فرصة سانحة للهرب من « حارسها » والذهاب للاطلاع على شيء من فن العالم ، وعلى الحياة في شوارع العاصمة الفرنسية .



بربارة هيبورث



ضمن مرسم
بربارة هيبورث

وهكذا لم تكن بربارة بدون اطلاع كامل على ما كان يجري في باريس في السنوات المباشرة لما بعد الحرب ، فهي قد عقدت العزم على تجديد معرفتها بهذه المدينة اثناء وجودها في مدرسة الفنون وبعد ذلك أيضا .

لم تكن تقاليد النحت موجودة في عائلة هيبوورث لا بل كان هناك غياب كامل لاي خلفية فنية للعائلة التي انتجت الاطباء والمهندسين المدنيين ولكنها لم تنتج فنانا واحدا ، والبيت الذي ترعرعت فيه لم يكن من ذلك النوع الذي يوحي بالتأملات والمشاعر الفنية .

بدا الاختلاف في وجهات النظر بين الوالدين وبين ابنتهما يعلن عن نفسه منذ البداية ، ففي احدى الرحلات التي اصطحبتها فيها والدتها الى لندن ، لتريها نصب (ألبرت) التذكاري متوقعة من ابنتها ابداء الاعجاب بهذا النصب ــ سرعان ماأزال جواب ابنتها لها الوهم من ذهنها عندما قالت لها : « آواه .. كم هو مرعب » .

كان والد بربارة هيبوورث مهندسا مدنيا في مدينة « يوركشاير » استطاع بفضل قوة عمله الشاق ان يصل الى أعلى ذرى مهنته . كان على الاطفال الاربعة القيام بانجاز وظائفهم في غرفة الجلوس الصغيرة الى حد ما في الوقت الذي كانت تعمل فيه الام على آلة الخياطة ، والاب منكبا على دراسة النصوص من الكتب.

لقد كان عسيرا على الاطفال التركيز أثناء العمل . وأدرك الوالدان أن عليهم رغم محدودية مصادرهم بذل غاية الجهد لتشجيع الميول الفنية عند طفلتين من أطفالهم الاربعة ، كانت بربارة اكبرهم وقد شاركت اختها اليزابيت حماسة ملحوظة نحو الموسيقى والرقص الايقاعي . وقد سمح لها والدها بأخذ دروس في الموسيقى وتعلم العزف على البيانو لبضعة سنوات ، وكما كان متوقعا بقيت الموسيقى تلعب دورا اساسيا في حياتها .

ابدت بربارة هيبوورث اثناء وجودها في المدرسة اهتماما عظيما باللغة اليونانية ولكنها ابدت اهتماما اقل باللغة اللاتينية . وكان واضحا انها لم تواجه ايةصعوبة على الاطلاق أمام الرياضيات والهندسة بما في ذلك الهندسة الفراغية . ولكن سرعان ما بدأت تستحوذ على اهتماماتها مواد اضافية اخرى من المنهاج الدراسي من اجل قضاء العطل الصيفية غالبا ما كانت تذهب العائلة الى خليج « روبن هود » وهو المكان الذي كان يؤمه المصورون . وهناك ولدت عندها الرغبة العميقة بدخول عالمهم الذي ارتبط بذهنها في ذلك الوقت بعبير رائحة التربنتين والزيت اللذين لا زالا يستثيران فيها الكثير من العواطف والذكريات .

في رفقة اطفال المدرسة برهنت بربارة على انها فتاة متحفظة مدركة منذ فترة مبكرة كونها مختلفة عن بقية الاطفال الذين كانت تتجلى اقصى سعادة لهم في قضاء ساعات الفراغ في اللعب . جربت بربارة هيبوورث ـ محاولة منها الذهاب ابعد من محيط البيئة المباشر ـ الرسم والتصوير فاختارت كمواضيع لها العظام ، وأي شيء تشريحي تقع انظارها عليه وجمعت اعشاب البحر ايضا ، وكانت الفئرات البيضاء تفتنها بحركاتها الرشيقة والسريعة على نحو خاص .



بربارة هيبوورث تنحت

دخلت بربارة مدرسة « ليدز » للفنون وهي في سن السادسة عشرة لتصبح زميلة دراسة للنحات (هنري مور) الذي كان أكبر منها بخمس سنوات . في الوقت الذي تلقى فيه هنري مور مساعدة عظيمة من (ميشيل سادلر) مساعد مستشار جامعة ليدز الذي كان يمتلك اروع مجموعة فنية في بريطانيا ، كانت استفادة بربارة من هذا الاحتكاك استفادة محدودة ، ويعزى ذلك ولا ريب الى حقيقة ان ـ كما أشار هنري مور الى ذلك ـ أي امرأة شابة تدرس في ذلك الحين لم تكن تؤخذ دراستها على محمل من الجد .

كانت دورة النحت الدراسية ـ كما اشار هنري مور ـ أقصر كثيرا مما كان متوقعا : « ما كان مفترضا على نحو طبيعي ان يكون فحص سنتين ضغطته في سنة واحدة ،» والمعرض الكلي هو المنحة الدراسية » في عام ١٩٢٠ عوضا عن ان تقوم بربارة بسنتين دراسيتين سمح لها بالانتقال في نهاية الفصل الثالث الى الكلية الملكية بمنحة دراسية عليا كالتي حصل عليها (هنري مور) .

في عام ١٩٢١ كان السيد وليام روزنشتاين ـ الذي اظهر اهتماما تلقائيا كبيرا بالقادمين الجديدين ـ مديرا لكلية الفنون الملكية . كانت بربارة وهنري في أغلب الاحيان من بين الضيوف الشباب الذين كان يستقبلهم في منزله ، لكن الدراسة الفنية في الكلية كانت في الحقيقة من النوعي الاكاديمي المتحفظ .

في لندن حيث عاشت بربارة في غرفة صغيرة اصبحت على وعي بالصراع القائم بين طريقة التعليم التقليدية للفنون ، وبين هؤلاء الذين بحثوا عن شكل من التعبير الفني اكثر مباشرة وجوهرية وحرية ، كان السيد (ليون اندروز) العضو الوحيد من أعضاء الهيئة التدريسية الذي شكل الاستثناء ، فقد كان معروفا باهتمامه المتوقد ومعرفتـه الواسعة بالفن التشكيلي الافريقي ، حقا ان لم يعط دروسا في النحت لكنه اعطاها في الرسم ، ومع ذلك فان وجهات نظره لابد وانها كانت مختلفة عن وجهات نظر الغالبية من زملاءه كما تشهد على ذلك أعماله النحتية .

ليس بالامكان القول (كما يمكن ان يقال عن هنري مور حتى أيامه الاولى في ليدز ونتيجة لاحتكاكه بمشيل سادلر) ان بربارة هيبورث قد حركها النحت غير الاوروبي على نحو عميق . دفع هنري مور من ناحيته تحت تأثير كتب (روجر فراي) عن الفن وخاصة تراكيداته المتعلقة بالفن الزنجي . في هذا الصدد اثبتت حساسيات بربارة ايضا بانها من نوع وتوجه مختلف وحتى انها كانت تحمل كراهية تجاه جماعة (بلومز بري).

لابد أن « جودبين برزيسكا » قد مارسا تأثيرات



علاقة بين شكلين .

عندما تتكلم بربارة عن عائلتها فانها تتكلم عنها بكل حرارة وحماس وعندماتتذكر والدها فانها تتذكره بكل مودة ، فقد بدى لها تجسيدًا للمثل الاعلى : رباطة جأش وضبط للنفس ، حاملا احساسا اصيلا من الاتساق لحياتهم . لم تره في حالة غضب على الاطلاق ، ولم تسمع كلمة نابية تصدر عن شفتيه ، كان الوالد يستمتع باخذ اكبربناته معهفي جولاته التفتيشية في الريف مستعملا من اجل هـذا الغرض السيارة ، الوسيلة التي كانت لاتزال من الوسائل النادرة نسبيا قبل الحرب .

عندما ننظر في مرحلة لاحقة الى فن بربارة هيبوورث وقد غدا فنا غير تشخيصي فيرجع ذلك الى ميل جزئي شاركت فيه عددا من معاصريها الفنانين . ومع ذلك فقد ظهرت حتى في تلك الايام الباكرة ميلا نحو التجريد ، وكانت الرياضيات مصدر الاشارة لها . وهكذا وقبل ان يكون عندها فرصة للتعرف على الحركات الفنية للقارة التي كانت تنمو باتجاه الفن التجريدي كان عمل والدها قد عرفها في ذلك الوقت عن قرب بتصاميم الجسور والطرقات ، ويمكن لهذه المعرفة الحميمة بالرسوم التقنية ان تكون قد لعبت دورا هاما في تطورها كالدور نفسه الذي لعبته النظريات الجمالية للحركات الفنية وعلى نحو خاص النظريات التي مهدت الطريق لها بنائية غابو وبفسنر.

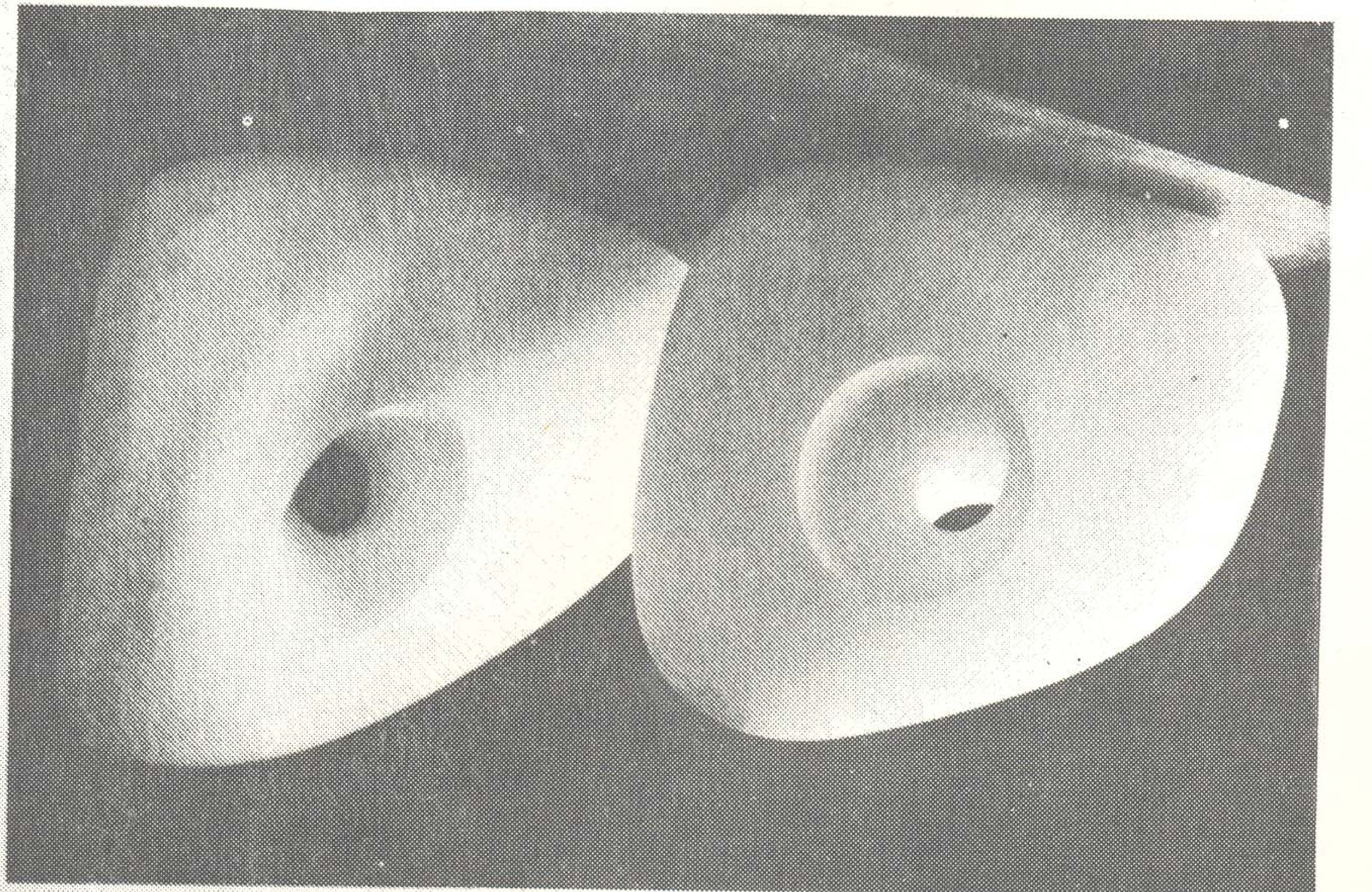
اعظم قدرا اذ رغم كونه قد توفى باكرا في حرب ١٩١٥ فان حركة « الفورتيسيت(١) وكتاب عزرا باوند حول برزيسكا لم يكونا بدون تأثير . فضلا عن ذلك فقد وجد عمله منذ البداية معجبا وفيا من بين النقاد هو « هالدن ماكفول » وبشكل خاص الناقد « هـ. س. ايد » الذي اشتغل في صالة « تيت » والذي جمع نماذج من اعماله (برزيسيكا) والف في عام ١٩٣٠ كتابا عن حياة الفنان . كان من عادة « هـ . س . ايد » ان يعرض في الحلقة التي تتحرك بها بربارة هيبوورث وبن نيكلسون اعمال جوديبن برزيسكا لاكبر عدد ممكن من الناس ، الامر الذي يمكن هؤلاء الشباب الموهوبين والمفعمين بالحساسية من التعرف على هذا الفنان . ان « الحمامات » التي نحتها « ايبشتاين » تدين بوجودها الى تأثير (جودبين) مع ان هذا الافتراض لازال ينقصه الاثبات . فعمل ايبشتاين يفتقد من الناحية الاسلوبية ــ الى تلك الدرجة من الحساسية التي ميزت اعمال جودبين . ومهما كان عليه الامر هناك القوة الحافزة التي مارسها الفنانون : «برانكوسي ــ ايبشتاين ــ جود بين » ولاشك ان هنري موروبربارة هيبوورث قد اصبحا على معرفة حميمة باشكال ايبشتاين البسيطة والمفعمة بالتوتر وذات التميز باسلوبها الفني الدارج . وكانت من ضمن الاعمال التي عرضت في لندن ملامح معينة الهمت فناني تلك الايام الحائرين وغير الراضين عما تضمه جدران كلية الفنون الملكية .

ولم يكن بامكان بربارة هيبوورث وكذلك هنري مور خلال السنوات الثلاث التي قضياها في الكلية الملكية للفنون مقاومة اغراء النحت اليدوي على الحجر، تلك الحرفة التي لم تقم على تعليمها ــ في ذلك الوقت كليات فنون اوروبا ، حيث ساد الاعتقاد بأن النحت بالطين هي المدخل الافضل للنحت . وفي هذا الخصوص فان المثال الذي اقامه (رودان) بنحته الممتاز بالقوة ، قد قام بالكثير من اجل المحافظة على هذا التقليد الذي يرجع لعصر النهضة .

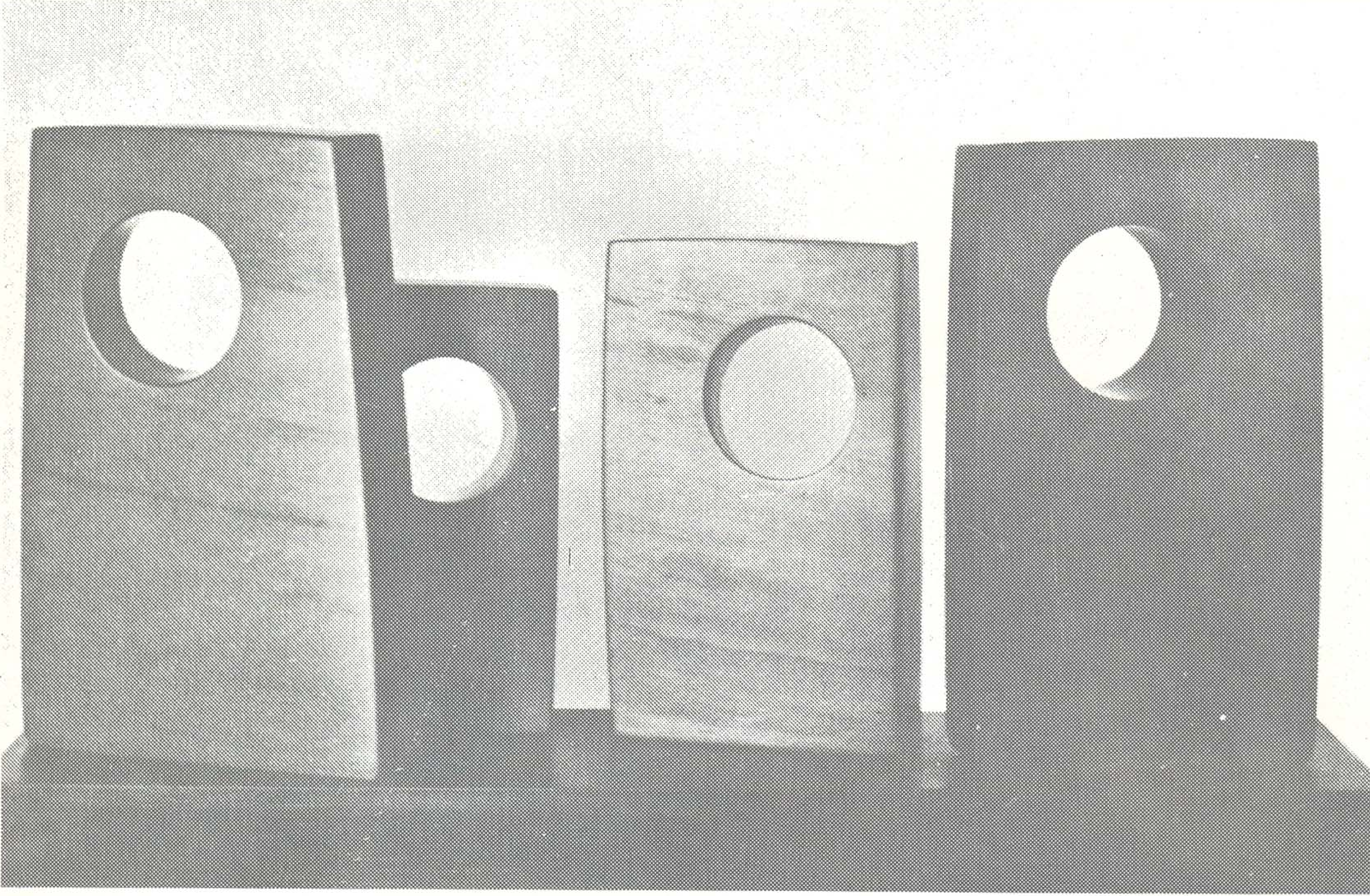
الرحيل الى كورنوول :

حدث اكثر من مرة في القرن العشرين ان مجموعة صغيرة بعض الشيء ، تعيش وتعمل معا في احتكاك مثمر قد وصلت الى خلق لغة مشتركة كل فنان يتكلمها بطريقته الخاصة ، حدث مثل هذا الامر بعد ان عثر (بيكاسو) و (براك) كل منهما على الآخر في أيام اكتشافاتهما الاولى للتكعيبية . وتبعهم بعد ذلك عدد من الفنانين مباشرة قبل عام ١٩١٤ . ومع مجيء الحرب الاولى تبعثرت كل هذه القوى . بعد الهدنة وبعد عودة من بقي حيا من الجبهة كانت الاوامر القديمة قد تلاشت الى الابد وذهب كل في طريقه . والحرب ذاتها التي جمعت الدادائيين الرافضين معا في زوريخ عادت وقصمت اواصر علاقاتهم بعد انتهائها . اما في باريس فقد اشترطت السريالية حقلا جديدا من الصراع . كان لاندلاع الحرب في عام ١٩١٤ نتائج مشؤومة على حركة الفورتيسيت في لندن التي كانت لازالت في مراحل تطورها الاولى . في عام ١٩٣٩ فان باستطاعة المرء على الاقل الادعاء بأن سلسلة من الانجازات المخطوطة قد أدت الى نتائج هامة حتى لو عبر رحيل جروبيوس وموهولي ناجي وبروير ومندلسون وموندريان عن خسارة كبيرة .

انطلقت بربارة هيبوورث وبن ينكلسون مع اطفالهم الثلاثة مصطحبين معهم بعض ادوات المنزل والمرسم الاساسية باتجاه مدينة « سانت ايف » في سيارة



علاقة بين شكلين رمز لعلاقة انسانية



علاقة بين اربعة اشكال

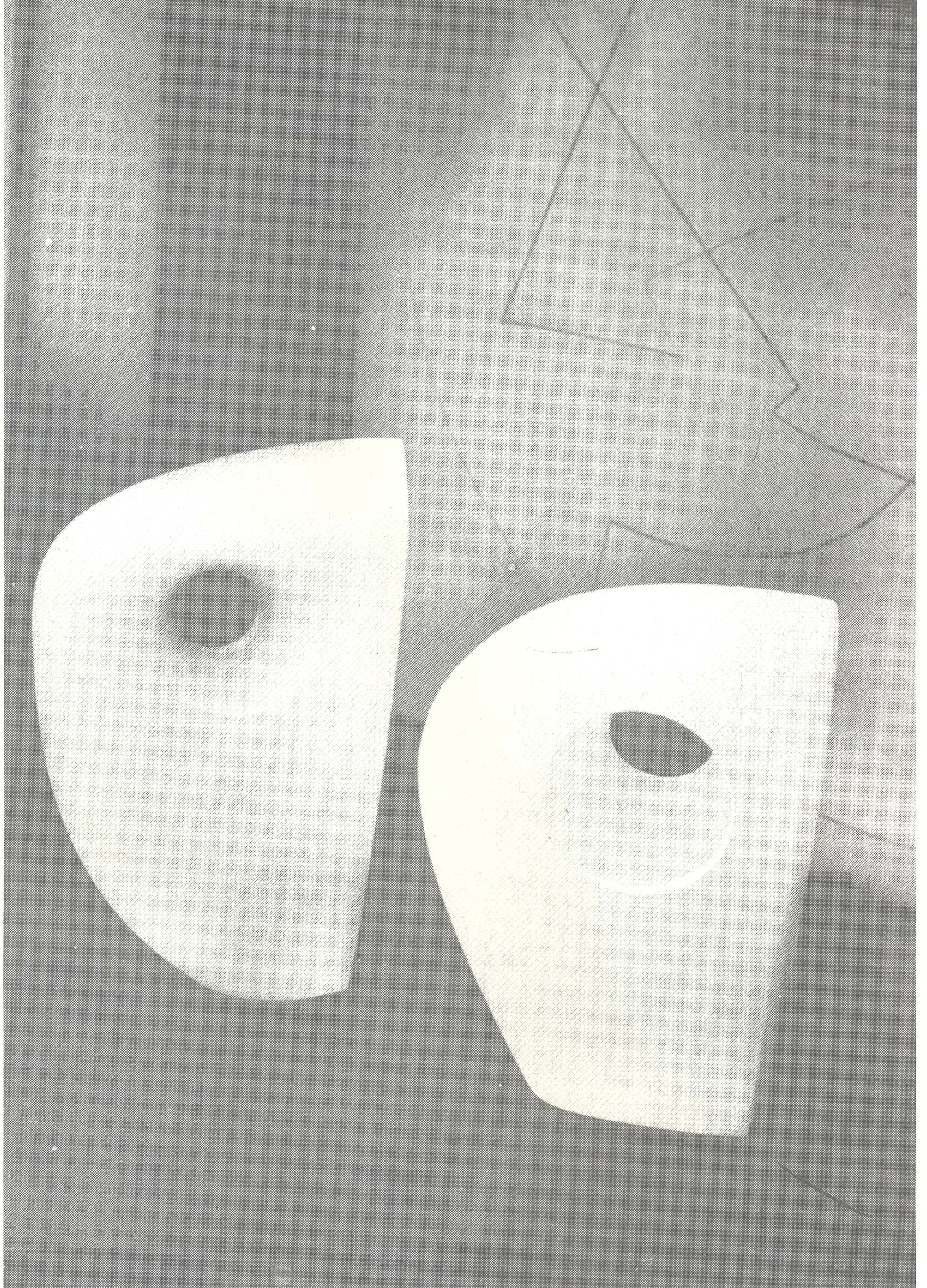
رخيصة كانوا قد حصلو عليها على غاية من السرعة ، للبحث عما املوا بأن يكون افضل مكان يضمن سلامة اطفالهم الثلاثة . وهناك قدم ادريان ستوكس الذي امتلك منزلا « لتيل بارك اولز » في خليج كاربي – الذي انتقلت ملكيته فيما بعد للمصور « بيتر لاينون » – للعائلة جميعها كل اسباب الضيافة . وعندما استلم بن المرسم جاهزا ابتدات مرحلة جديدة من الصعوبة استمرت لبضعة شهور وتزايدت هذه الصعوبة مع بوصول جابو وزوجته ايضا ، احس « غابو » بعدم الراحة في « سانت ايف » ، وكانت هناك محاولة لاقناع موندريان بالمجيء ايضا لكنه رفض بكل اصرار . فقد شعر وهو الذي اعتاد على حياة المدينة الكبيرة ان مرفأ الصيد الصغير هذا وهذا المجتمع غير ملائمين له وفي كل الاحوال قد اصبح قادرا الان على تنفيذ خطته الاصلية في الذهاب الى نيويورك . كان برنارد ليتش الخزاف من بين هؤلاء الذين كانوا يعيشون في « سانت ايف » وايضا العالم الفيزيائي « برنال » الذي قدم الى الى هنا من اجل القيام بأعمال سرية تتعلق بالحرب .

ابتدات بربارة العمل في مدرسة للحضانة الامر الذي يعني بأن حياتها الابداعية كفنانة قد تراجعت في النمو الى حدها الادنى . وبعد مضي اربعة شهور من الحياة مع ادريان ستوكس عثرت وزوجها بن على منزل صغير . وفي عام ١٩٤٢ انتقلوا الى منزل اكبر مع حديقة منها كان باستطاعتهم رؤية مشهد البحر .

كانت الحياة في مجموعتهم الصغيرة صعبة ومتعبة، وتطلب المنزل منهم الكثير من المطالب ، رغما عن ذلك كانت حياتهم من النوع المكتمل . ارسل (جيمس سويني) شحنات من الكتب من اميركا الامر الذي عني اكتساب الكثير من الاتصال الممتاز بالعالم الخارجي الذي كانت الحرب قد قلصته الى حدوده الدنيا ،ولان الاتصالات العالمية كانت قد توقفت في تلك الفترة . بدأت فرصة بربارة الان – وسط عظمة منظر الاطلسي من شبه جزيرة « كورينش » – بالظهور ، وكان بامكانها في اغلب الاوقات الرسم مساء بعد انتهاء اعمال اليوم وبرهنت رسومها على كونها استمرار للدافع العظيم في النحت التجريدي التي شهدته ايامها في لندن .

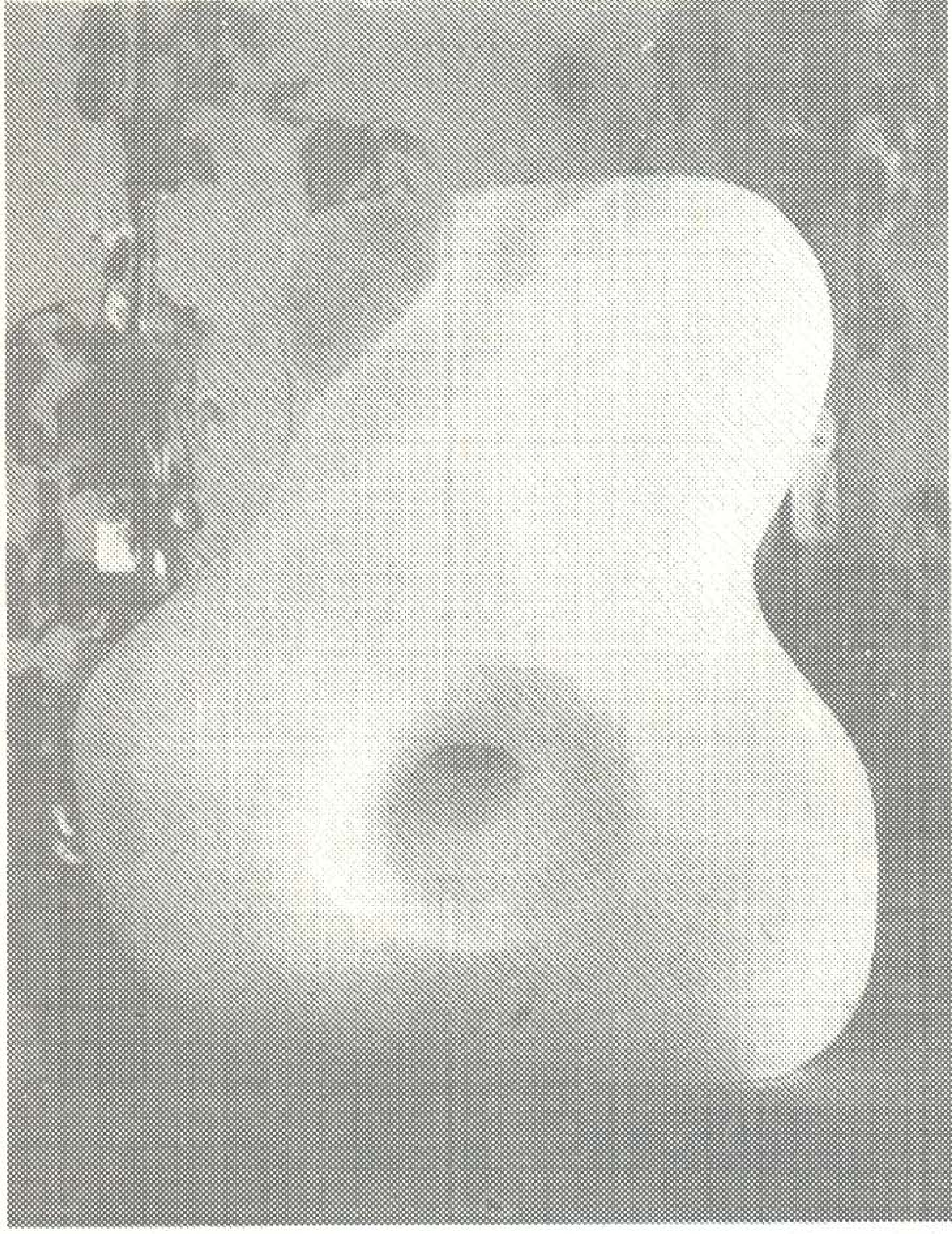
في البدء كان الموضوع الرئيسي لبربارة هيبوورث « الكريستال » . في عام ١٩١٤ كان يوجد في نحتها بعض الاشكال المشابهة للكريستال ولكنها لم تكن بالاشكال الشفافة . فالاشكال الداخلية التي كانت على كل حال اشكال خطية على طريقة « جابو » رغم أن جابو لم يغلق هذا الاشكال في اعماله اطلاقا ووظائفها كانت مختلفة – ظهرت فعليا مبسطة في منحوتاتها الى درجة ما ومتضمنة اسلاكا .

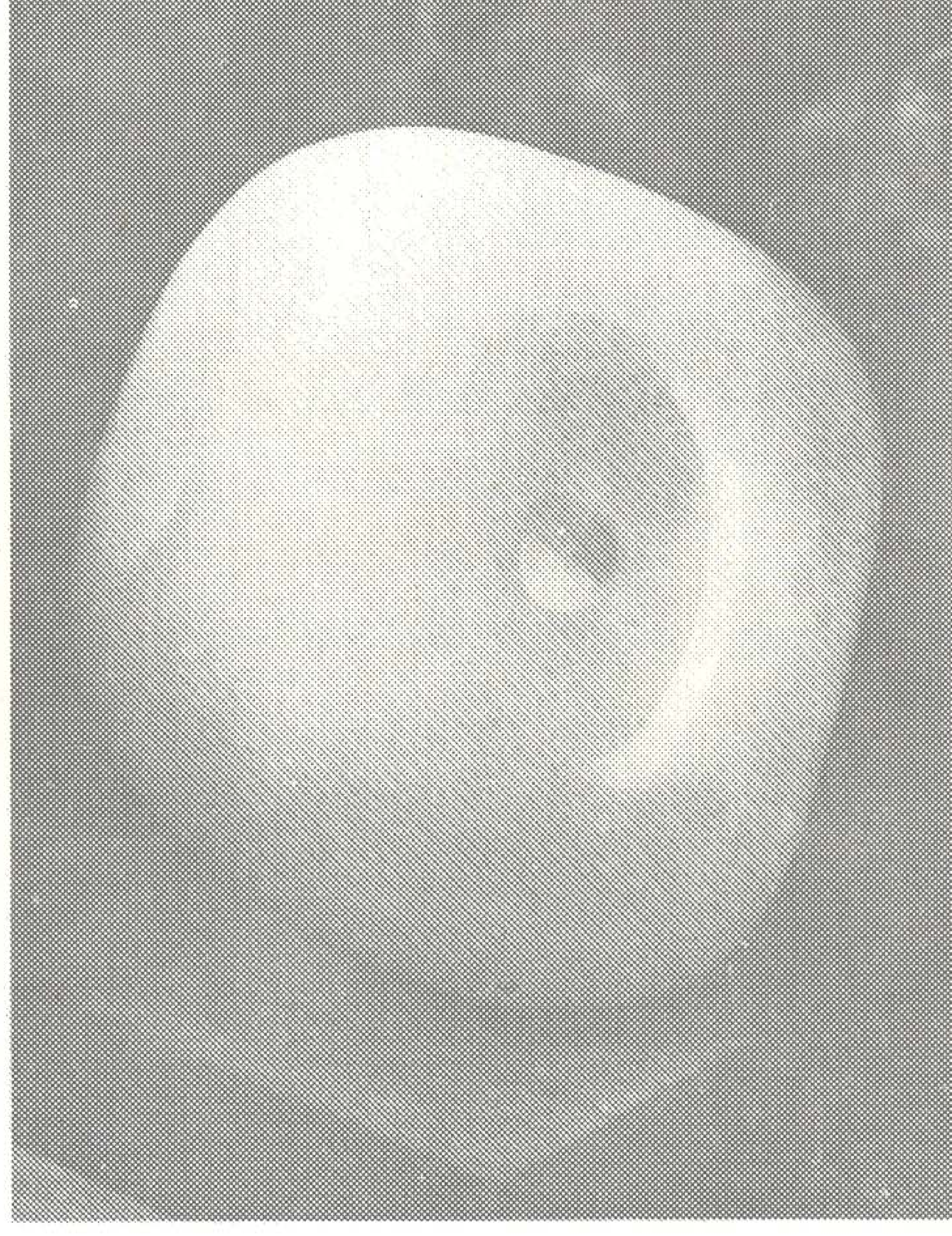
(١) الفورتيسيزم : احدى اشكال المدرسة التكعيبية اخترعها وندهام لوسي وكانت مقتصرة على انكلترا .



شكلان وعلاقة بينهما

ليس سهلا على المرء ان يشير الى الاختلاف القائم بين اعمال لندن المتأخرة ١٩٣٧ - ١٩٣٩ وبين اعمال مرحلة « سانت ايف » المبكرة ١٩٤٠ - ١٩٤٣ . رغما عن ذلك فالاختلاف موجود وسأحاول شرح طبيعته . في اعمال مرحلة لندن كانت الثقوب لاتزال الى حد ما صغيرة في علاقتها بالحجم والكتلة أحيانا كانت عبارة عن اختراق كامل للشكل وفي الاحيان الاخرى مجرد تجويف . وكان يوجد الكثير من الاشكال الكروية وشبه الكروية . في عام ١٩٣٨ تركت بربارة هيبوورث على اية حال اشكالها مفتوحة مدخلة عليها الحبال واللون





التقوب وعلاقتها بالحجم وتداخلها معه .

واصبحت الاشكال الكروية والاشكال الدائرية اقل من السابق وازدادت الاشكال البيضوية . وفي عام ١٩٤٣ كانت هناك مسألة الحركة اللولبية ايضا ، ان اللون الذي استعملته بربارة في اعمالها النحتية بمثل جزءا عن الشكل ، وكما هو معلوم كانت التكعيبية قد جربت استعمال اللون . استعمل (زادكين) اللون على نحو تصويري أما (ارشبنيكو) فقد ذهب به في منحى أبعد ، الى ما هو دعاه ب « التلاحم النحتي التصويري » وصنع (آرب) اعمالا غنية بارزة مستعملا فيها اللون ، وحاول (لوران) استعماله من اجل التحكم بلعب الضوء على السطح واقترب من الحقيقة عندما رآه كوسيلة لاستقصاء التأثير المباشر للاضاءة الطبيعية لقد اعتقد بأنه كان يمنح النحت اضاءته الخاصة به وبالقدر نفسه فكر الاغريق القيام بـه (حسب رأي ليبتشز) .

في استعمال بربارة للون اكتسب وظيفة لعلاقته بالشكل لا بعلاقته بالمادة التي تحمل له علاقة غير مباشرة فقط . فهي لم تقمع المادة باللون لكنها استعملته جزئيا لتقوية الانطباع الذي يضعه اللون الطبيعي للمادة وجزئيا لاضافة بعد اخر للشكل . قامت بتجاربها هذه منذ عام ١٩٣٧ وهو العام الذي رأت فيه ما نشره « ستوكس » في كتابه « اللون والشكل » . وان اللون كما تستعمله على أية حال ـ كان معنيا على وجه الحصر بمشكلة الشكل ولا علاقة له على الاطلاق بأي تأثير تصويري يفي استعمالها الجزئي للون تغدو الاشكال اكثر نبضا بالحياة مما لو تركتها بدونه . يستثير اللون التداعيات مع الطبيعة والضوء وكما كانت تقول : « ان اللون في التجويفات يجعلني اغوص في اعماق الماء والكهوف وفي ظلال اعمق التجويفات المنحوتة نفسها ».

ان هذا القدر من معايشتها للاشكال مكنها ان تضع في اعمالها الانفعالات المستمدة من الطبيعة تلك الانفعالات التي لم تكن من النوع الصوفي او الرومانسي بـل انفعالات قائمة على خبراتها ومراقبتها الفعلية لمناظر « كورنيش » الطبيعية ولا استطيع ان ادعو هذا الادراك للون وما رافقه من تداعيات بالادراك التجريدي أو بالادراك الصوفي فهو يرجع الى المنظر الطبيعي عموما وللشكل والمادة اضيف اللون كمركب ثالث من اجل توسيع ساحة التأثير . كان اللون اذن على علاقة بما اصبحت على وعي متزايد به ألا وهو « الاحساس بالمنظر الطبيعي » ذلك الاحساس الذي اضفى على طفولتها مسحة عميقة من الهدوء والسكينة ومن المراقبة المتواصة ومن الانفعال ،لقد جاء هذا الاحساس « بالمنظر الطبيعي » في حياتها مرتين كترنيمة في سنوات وجدها الاولى في تسكانيا ومرة ثانية فيما بعد في سان ريمي في البروفانس (فرنسا) . ترنيمات في مثل هذا النوع لا تعود على نفس الشكل مرتين ابدا ، وعندما سيطر المنظر الطبيعي على مخيلتها للمرة الرابعة في حياتها في « كورنوول » فقد قامت بوصفه بشكل غنائي لكن ادراكها له كان ادراكا انسانيا وواقعيا في ذات الوقت ، لقد دخلت بربارة مرحلة النضج واصبحت الان على وعي دائم بالتأثير الذي مارسته الطبيعة على حياتها كنحاته .

فنّانات من الاتحاد السّوفياتي

١٢

اعداد : الحياة التشكيلية

لاشك في ان تطبيق النظام الاشتراكي في الاتحاد السوفياتي وفي غيره من البلدان الاشتراكية ، قد اعطى المرأة الامكانية الكبيرة لتأخذ دورها ضمن هذه المجتمعات وبالتالي ازيلت اكثر العوائق التي كانت تقف بوجه المرأة لتصبح فنانة ، اذ لم تعد محرومة من الدروس الفنية في الاكاديميات الفنية ، ولهذا توسعت مشاركتها في المعارض ، ودخلت الاتحادات الفنية ، وهكذا برزت اسماء فنانات شهيرات نذكر منهن : في النحت فيرا موخينا التي اصبحت من اشهر نحاتي الاتحاد السوفياتي ، و (اولفا مانيولفا) و (الكسندرا بيلاشوفا) و (غالينا كالشينكو) و (فيرا ايسايفا) ، و (جوتا ايكل) وغيرهن .

ولدت (أولفا مانيولفا) في مدينة (غوركي) عام (١٨٩٣) ونزحت الى (فيرقيزيا) عام (١٩٣٩) ، لتنفذ عملا تذكاريا للكاتب (ساتلفانوف) ، ولكن سنوات الحرب اعاقت عملها، وهكذا بقيت في (قيرغيزيا) حيث قدمت افضل اعمالها مستوحية الحياة في عاصمة (القيرغيز) وقد زينت الابنية العامة والساحات بأعمالها ، وكذلك الحدائق والاندية ، واهم عمل لها تمثالها عن (العاملة) الذي صممته عام (١٩٤١) بارتفاع ثلاثة امتار ، ووضع في المعرض العام الذي نظم بمناسبة مرور (١٥) عاما على الاستقلال .

وفي عام (١٩٤٢) و (١٩٤٣) قدمت العديد من التماثيل للاشخاص المعاصرين لها من الكتاب والادباء والعمال ، ومن أهم اعمالها ، (رأس فتاة من غيريزيا) الموجود حاليا في متحف المدينة .

ـ « ان (أولفا) ورثت تقاليد الفن الروسي القديم واحبت البساطة ، وقدمت لنا عبر ذلك الخصائص القومية لشعب (القيرغيز) ، التي تذهب الى أبعد من (القضايا العرقية) وان عالم تماثيلها الداخلية هو الشيء الذي توليه اهتمامها ، ومهما تكن اساليبها الفنية فهي بقيت مخلصة للانسان ، وللشعب القيرغيزي الذي عاشت معه » .

أما الفنانة (ياكاترينا بيلوشوفا) فقد ولدت في (بطر سبرغ) وتوفيت في (موسكو) ، وعاشت مابين عامي (١٩٠٦ ـ ١٩٧١) ، درست الفن في (لينينغراد)، وأصبحت تتمتع بشهرة واسعة جدا ، لما قدمته من نصب تذكارية هامة ، وقطع نحتية ، وفي تمثالها الشهير (التي لاتقهر) الذي نحتته عام (١٩٤٣) قدمت لنا الفتاة السوفياتية البطلة التي قاومت النازيين . وأوجدت في هذا التمثال نموذجا يحتذى لبطلة سوفياتية ، ومن أهم اعمالها (الفتاة المنحنية) عام (١٩٤٧) و (حلم الفتاة اليومي) وغير ذلك من الاعمال

وتتميز تجارب (بيلو شوفا) بأنها تصور لنا العاطفة الانسانية ، بكل ظلالها ، ولعل أشهر اعمالها تمثالها عن (بوشكين) عام ١٩٦٢ ، ونصب تذكاري له عام (١٩٥٩) في قريته ، وهي التي قدمت عملا عن (شوبان) في عام (١٩٦٩) وهذه الاعمال اعطتها الشهرة الواسعة ، والصيت الذائع .

ولقد تحدث أحد النقاد عن تمثالها (حلم الفتاة اليومي) فقال :

ـ « ان هذا التمثال يعطي الدليل على قدرة (بيلا شوفا) ومهارتها ، ففية تقدم لنا فتاة لها شخصيتها ومميزاتها الفردية ، وبنفس الوقت تقدم لنا كل احلام الشباب وآماله ، وقد استطاعت ان تنقذ عملها من الوقوع في العاطفية المفرطة ، وقدمت لنا النبل الروحي ، والصفاء الاخلاقي ، وكل ذلك قدم لنا عبر مادة الرخام الدقيقة ، التي اعطت لنا عملا ليوضع في الهواء الطلق ، ويكشف حيوية هذه النحاتة » .

ولدت النحاتة (غالينا كاليشينكو) عام (١٩٢٦) ، وتوفيت في (كييف) عام ١٩٧٥ ، ودرست في (كييف) نفسها ، وخلال فترة عشرين عاما من العمل المتواصل استطاعت (غالينا) ان تقدم عشرات التماثيل لكل وجوه الثقافة في (أوكراينا) وجميع ابطال الحرب ، وتعاونت مع النحاتين لتقدم نصبا تذكاريا لاحد الابطال السوفييت مع المقاومة الفرنسية ، وقد عالجت مختلف المواد ، مثل (البرونز) و (الرخام) و (الغرانيت) ومن الواضح أن لها شخصيتها الفنية ، التي طبعت أعمالها بطابع خاص ، هو نتيجة أنها تنحت وجهة نظرها فيمن تمثله ، ولعل أهم تمثال لها هو تمثال (نصب تذكاري للشاعرة (ليزا أوكرانيكا) ، الذي يرتفع (١٣) مترا في (كييف) ، وفيه يتجلى خصائص اسلوبها الفني بوضوح ، فقد درست هذه الشاعرة عشرات المرات ، ونحتت لها عدة تماثيل توصلت الى هذه النسخة الاخيرة التي تختلف عن كل مانحتته ، وما صورته لها ، انها قدمت شخصية الشاعرة ، وما تملكه من مميزات فردية ، بالاضافة الى النبل الذي اعطته لها ، والقوة التي جعلت منها مناضلة حقيقية ، وشخصية شعبية ، وجهها نحت بأسلوب دقيق ، فيه الحياة والحيوية وتؤكد ثيابها وأسلوب وضع هذه الثياب على مدى تعلق الفنانة بالحركة والحياة .

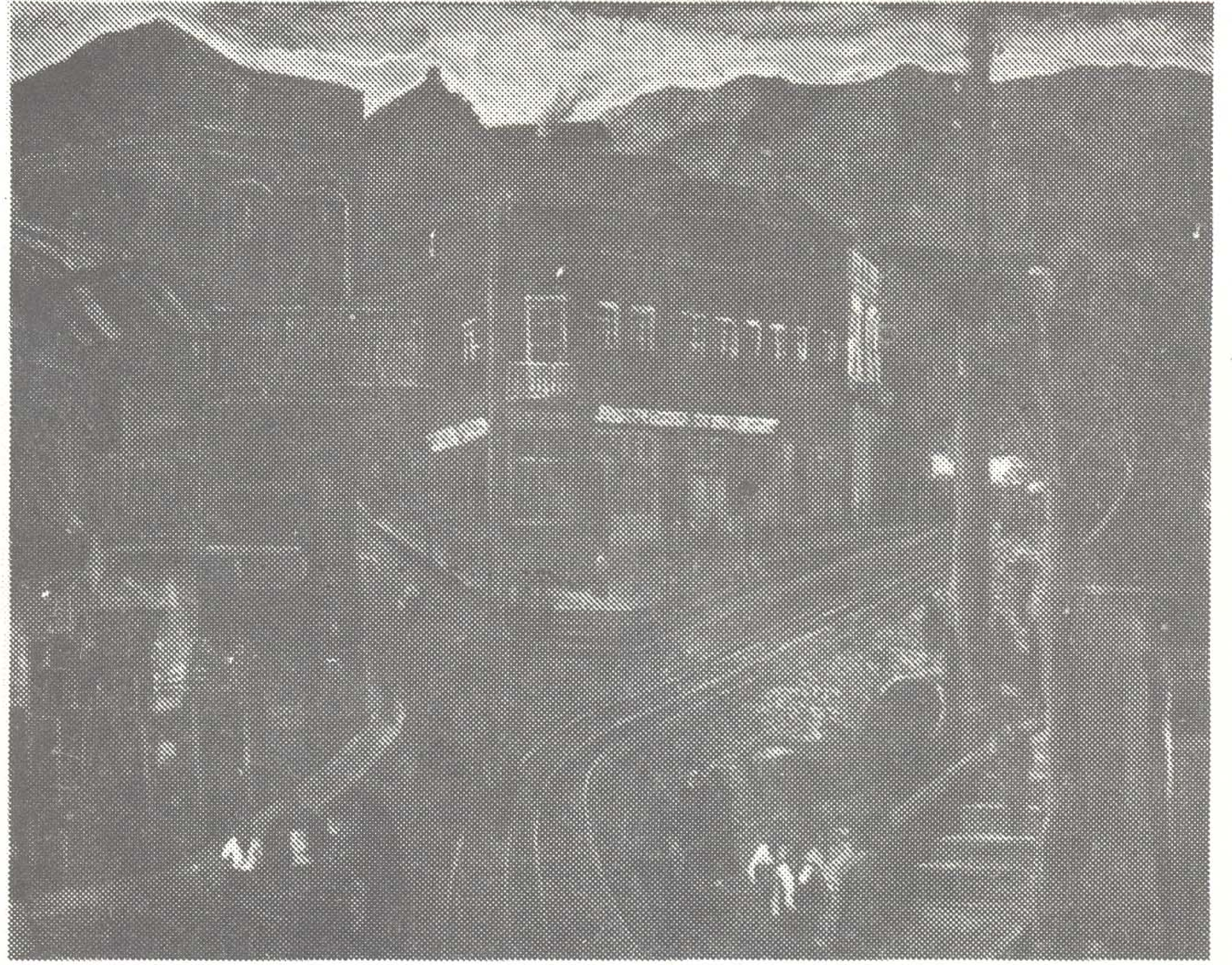
يرتفع التمثال على قاعدة تعلو (٨) أمتار من (الغرانيت) وهو يجمل ساحة هامة في العاصمة الاوكرانية ، وتحيط به حديقة شعبية تتدفق المياه فيها لتعطي المشهد روقه وجمالا ، وقد منحت النحاتة لهذا النصب جائزة كبرى هي جائزة (شفشينكو) .

ولدت (فيرا ايسايفا) في عام (١٨٩٨) وتوفيت في لينينغراد عام (١٩٦٠) ، درست في (لينينغراد) ، ودرست على النحات السوفياتي الشهير (ماتاييف) ، ثم عملت مع (تومسكي) مع عدد من النحاتين الشباب في عدد كبير من التماثيل .

وأكثر أعمالها تصور لفتاة مدينة (لينينغراد) أثناء الحرب ومنها (الفتاة المقاومة) عام (١٩٤٢) و (جندي من الخطوط الامامية في لينينغراد) عام (١٩٤٣) و (فتاة من الدفاع الجوي) عام (١٩٤٤) .



الحركة التي تقدمها غالينا في تمثالها الشهير



غالينا اشفيليدياني - تبليسي

وبعد الحرب قدمت عدة تماثيل هامة تصور اعادة بناء المدينة وأبطال هذا الانجاز الكبير ، وبعض العمال والعلماء الذين أسهموا في بناء الاشتراكية ، ولها عدة قطع منحوتة وعدة منحوتات جدارية في المدينة . وان أهم أعمالها في المدينة هو نصب الكاتب الشهير (مكسيم غوركي) الذي ضممته وتعاونت مع أحد المعماريين .

ان من اهم تماثيل (اسايفا) تمثالها الشهير (تمثال ارض الاجداد) الذي يرتفع (١٢) مترا في المقبرة التذكارية في لينينغراد ، التي أقيمت تخليدا لابطال هذه المدينة ، أثناء حصارها مابين عامي (١٩٤١ - ١٩٤٣) ، وهذا النصب التذكاري بما يحويه من مدخل معماري ونحتي . وأشعار محفورة على المدخل . يقدم لنا التأثير العميق الذي يطبع المشاهد بطابع لاينسى .

لقد مثلت لنا (النحاتة اسايفا) في تمثالها امرأة تحمل كمية كبيرة من الزهور ، وقد ظهرت على وجهها المعبر امارات الحزن العميق ، وتظهر طيات ثوبها ، وتفاصيل التمثال الاخرى الشاعرية العميقة والتشكيلية المعبرة .

التصوير الزيتي

اما في مجال التصوير الزيتي فقد برزت عدة أسماء هامة نذكرمنها :(الينا اشفليدياني)و(مايا كوبيتسيفا) و (صوفيا فيفريت ليوغالين) و (تاتانيا بابلونسكايا) وغيرهن كثيرات .

ان (ألينا اشفليدياني) ، هي من مواليد (تبليسي عاصمة (جورجيا) عام (١٩٠٠) ، درست في (تبليسي) ، ومابين عامي (١٩٢٢ - ١٩٢٧) سافرت لتتابع دراستها في الخارج . زارت ايطاليا وفرانسا . وقد اجبت المناظر الطبيعية ، ورسمت العديد منها . حين عادت ، وبدأت تكتشف جمال بلادها وروعتها لتقدمها في لوحات . وغلب عليها الطابع الرومانتيكي ، وخصوصا في أسلوب استخدام اللون بقوة وأسلوب التعبير القريب من الزخرفة ، ويظهر ذلك في أعمالها .

وقد سجلت مدن جورجيا المختلفة في الليل والنهار وفي الصباح والمساء ، وفي مختلف الفصول ، ومختلف ساعات النهار . وخصوصا (تبليسي القديمة) ومن اهم أعمالها (تفليس القديمة) عام ١٩٢٧ والضباب في (تبليسي) ، عام (١٩٥٨) وتبليسي في الليل عام (١٩٦١) ، والبازار في تبليسي عام (١٩٦٧) .

ولدت (مايا كوبتسيفا) عام (١٩٢٤) في مدينة (كاغري) ودرست الفن في (لينينغراد) ، وقد رسمت عدة لوحا تمناظر وتكوينات مختلفة ، لاقت نجاحا كبيراً ، وقد برعت في الطبيعة الصامتة مع المناظر التي عالجها الفنانون السوفييت قليلا ، ونجح قلة فيتقديم مواضيع موفقة ولعل (كوبتسيفا) هي احدى هؤلاء القلائل ، بل هي معلمة في هذا النوع من الفن .

((انني أحب رسم الطبيعة الصامتة التي ترتبط بالمنظر الطبيعي ، وأجد الموضوعات من الواقع ، ولا أحاول ان ابتكر التكوينات ، وذلك لان الموضوعات المأخوذة من الحياة تبدو أكثر صدقا)) .

وهي تجد دوما المواضيع جديدة ، والالوان جديدة، والتكوينات وتقدمها بحس فني عال ، الذي يجعلها ترى ماهو جديد فيما تشاهده وتتعمق به ، وتنفذه بضربات فرشاة غليظة .

ومن أهم لوحاتها (طبيعة صامتة مع آنية زرقاء) التي رسمتها عام (١٩٧٢) . وتتميز هذه اللوحة بالالوان المتناغمة ، والدرجات الضوئية المتضادة . ان لوحتها عن الطبيعة الصامتة مع الآنية الزرقاء ، تصور لنا مرحلة النضج في تجربتها ، ان الطبيعة الصامتة تقع أمام نافذة تطل على حديقة خضراء ، ان المعاني التي تقدمها (مايا) لنا أخيرا تدل على عمق في التعبير. فهي تجعل الآنية والاشجار تنطق بما هو اعمق من المرئي ، ونحس بانها تملك قدرة على النفاذ لاعماق الاشياء والعالم عبر لغة لونية غنية وممتعة .

وان المتمعن في أسلوبها ومواضيعها يحس بمدى


طبيعة صامتة ... مايا كوبتسيفا


تاتيانا يابلونيسكايا ... الحياة تمضي .

تأثرها بالفنان الكبير (سيزان) في مشاهد الطبيعة التي يرسمها من الشرفة والتي تدل على قدرة تناول المشهد من أعلى يضاف الى ذلك قدرة على معالجة الموضوعات ودراستها بعمق وتوزيع للضربات والاشياء .

ولدت (صوفيا فيفريتي ليوغاليني) عام (١٩٢٦) في (ليتوانيا) ، وقد أخذت دورا هاما في الحياة الفنية في الخمسينات . واعمالها تملك الحس الثوري والقرب من العمال ، وتأثرت في تجاربها الاخيرة بالزخارف الشعبية والرسوم ، وهي تولي اهتماما كبيرا للاعمال التي تحتوي على عدد كبير من الاشخاص ، وبحجوم كبيرة . وبتلخيص من أجل اعطاء الحس النصبي ، وتستخدم الالوان المختلفة . ودرجات مختلفة من الدرجات الضوئية ، وأحيانا تذكرنا باعمال عمالقة الفن الكلاسيكي . والمعاصرين .

من اهم اعمالها لوحة (عمال مزرعة تعاونية) عام ١٩٧٣ . وفيها تصور فلاحات بألبستهم الشعبية . وببساطة حركاتهم . ولقد استطاعت الفنانة ان تقدم لنا تكوينا متميزا . يجمع الحركة والقدرة على تقديم الدرجات الضوئية المتناغمة ، التي تقدم شاعرية خاصة . والممعن النظر في التكوين يحس بمدى قدرته على ربط النسوة بحركة . ومدى ترابط القيمة الضوئية وحركتها من الاسود والمضيء . وهكذا تخدم الاضاءة مضمون العمل وتقدم رسالته التي تتجلى في تصوير ترابط عاملات المزرعة ، رغم التصوير **الدقيق لكل شخصية على حدة بكل حضورها وعالمها الخاص وهكذا نحس بأن وجودهن موزع بين فردية انسانية لكل عاملة ، وترابط لوني وضوئي وخطي يجمعهن في تكوين موحد .**

وتعتبر (تانيانا يابلونيسكايا) من اهم الفنانات اللواتي حققن نجاحا كبيرا في تجاربهن الفنية ، وفي عمق التعبير واصالته ، فقد درست في (كييف) ، ودرست فيها ، وتركتها اثناء الاحتلال وعادت بعده لتساهم في تقديم اعمال جعلتها من الفنانين الكبار المعاصرين في الاتحاد السوفياتي .

لقد حاولت (تانيانا) أن تبحث لنفسها عن اسلوب خاص ، لتعبر به عما تحس به ، وقد سيطرت على تجاربها الاخيرة عمقا فلسفيا وفكريا ، ولعل لوحتها (الحياة تمضي) التي رسمتها عام (١٩٧١) تعطي فكرة عن اسلوبها . انها رسمت في لوحتها عجوزا قرب كوخ فلاح ، وبجانبه ام صغيرة السن تحمل طفلة . كل شخص يمثل بكل ماتحمله هذه الازمنة من احلام وآمال ووقائع .

هذه الاجيال الثلاثة تقدمهم لنا الفنانة ، كل واحد منهم يتبع الآخر ، ويترابط معه ، ان اعمال هذه الفنانة تقدم لنا علاقات انسانية متميزة ، وبلغة فنية خاصة بها .

١٣

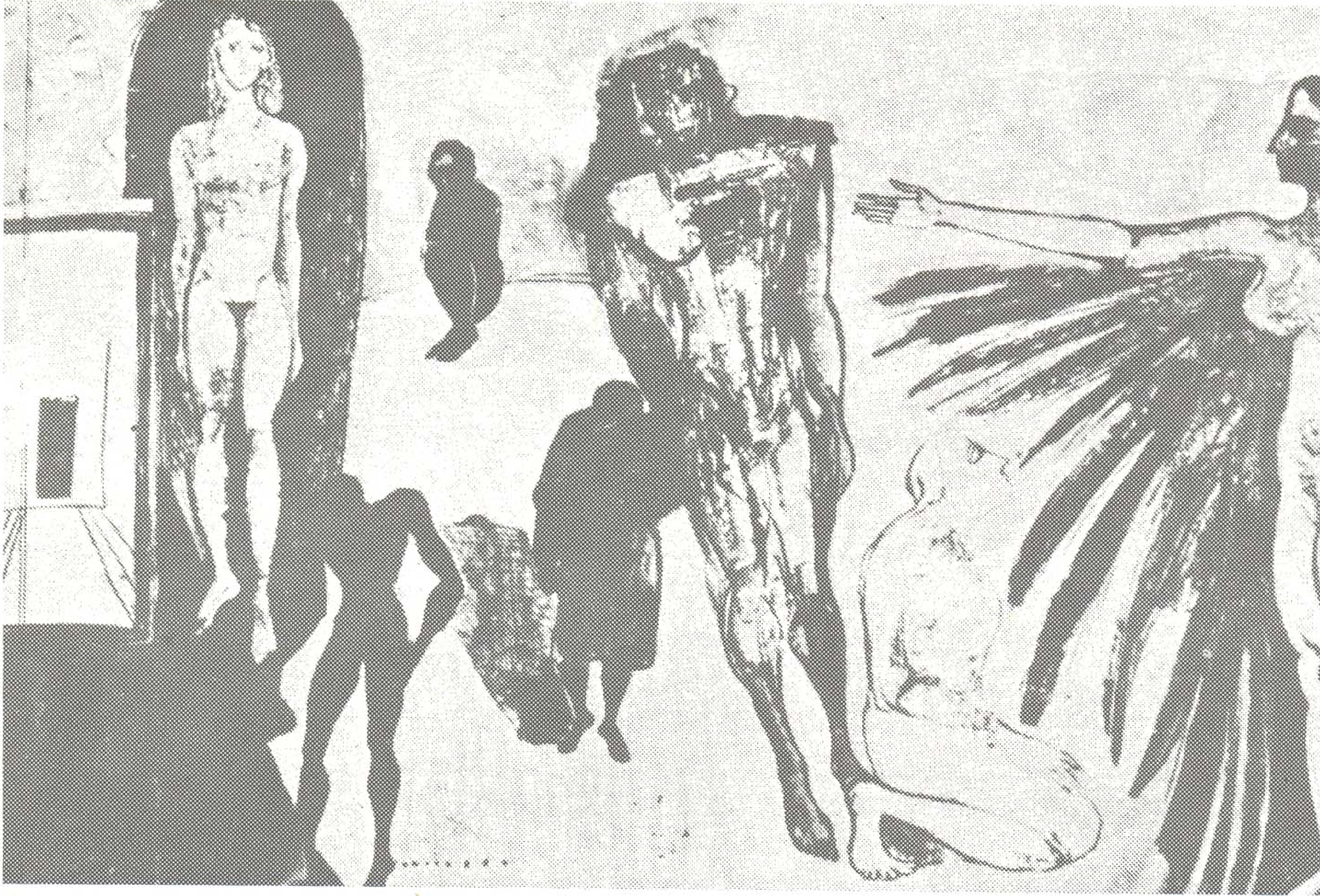
الفنّانة البلغاريّة انـاستاسّيا بانايوتوفا

ترجمة : حسن سعيد اللمع


اناستاسيابانا يوكوفا

الفنان جزء من المجتمع وامكانية ليست كاملة

اذا صح التعبير عن سمات الفنانة الجديرة اناساسيا بنايوتوفا ، ببعض الكلمات البسيطة ، ففي المكان الاول يجب الاشارة الى التناسق القائم ما بين شخصيتها ، وبين واقعية فنها ، وفي هذا دليل واضح على الميل الهادف نحو الالتزام ، والابداع المتواضع والموهبة العظيمة ، وما تحلى به فن هذه الرسامة من صفات اخرى ، والفضل في ذلك يعود للشوط البعيد ، الذي قطعته الفنانة المذكورة على درب التطور ، مثل هذا التطور تجلى بدون اي تحفظ فيما حمله المعرض الذي اقيم في صوفيا للفنانة ، من آفاق وابعاد ظهرت في العديد من اللوحات والصور ، وعبرت عن التركيز في التنويع ، الذي صنف بدوره الفتانة بصورة قاطعة، لا يرقى اليها الشك ، بين أوساط المجموعة الطليعية من رواد الفن الاوائل ، للفن البلغاري المعاصر .



علاقات انسانية ضمن اطار من اللغة الحديثة .

وابتكرت اناستاسيا بانياتوفا اسلوبها الخاص في الستينات ، حينما اقبلت بمهارة فائقة على ميدان الحفر على الحجر الملون ، ثم قدمت في باكورة اعمالها الفنية وحدة تكوين فني مركب ، وشكل مفعم بمشاعر الحب للالوان ، وفي مجموعة مؤلفاتها الشاعرية ، عبرت الفنانة عن علاقة غنية . وحنين لا ينضب للعادات والتقاليد والتعلق بتربة الوطن ، وظهر ذلك جليا واضحا في نظرتها ، التي غالبا ما كانت تتجه للخلف لتحذو حذو السلف ، وتشمخ شموخ كبرياء البلغار من الفنانين في عصر النهضة ، وفي السنوات الاخيرة بدأت الفنانة الجديرة عن وسائل تعبيرية جديدة لدائرة مواضيعها الشاسعة ، الى ان توصلت في فن الحفر الى امكانيات غنية ، اخاذة ومتجاوبة ، مع ما كان يعتمل في أعمق اعماق نفسها من شعور مرهف حيوي ووقاد ، واصبح الحفر لديها نوعا من التعبير الدرامي ، المأساوي ، التي تخضع بطلاقة للتفاصيل الجزئية ، التي مهما بلغ عددها تبقى منسجمة مع بعضها البعض ومع الكل ، وهذه هي أيضا ، بعض الخصائص المميزة لرسومها ، التي كثيرا ما كان يلاحظ فيها نمط خاص من الاحتجاج والتمرد على كل ماهو مزيف ومصطنع ، وصرخة قوية في التعبير عن الايمان بالحب والثورة .

ومن السمات الاخرى المعروفة عن (بنايوتوفا) المسلك الشريف الخالي من كل تكلف ورياء في فنها ، الى جانب القدرة الفائقة والمهارة المهنية العالية ، التي تمثل بحد ذاتها قيمة ثابتة في أعمالها الفنية .

لن يكون الانسان فنانا ولا الفنان انسانا .. الا ..

ـ يرغب الانسان ان يكون غير ما هو عليه اصلا انه يطمح دوما الى التسامي والتكامل ، ويسعى بكل ما لديه من طاقة وامكانية كي يشغل حيزا في الحياة ، واشراقا ، وأنبل معنى ، ويحاول ان يتعمق في فكره كي يرقى الى اسمى درجات العلو الفكري النبيل .

ـ الفن ... هذا العالم السحري للتخيل ، قد رافق البشرية دائما وابدا ، وكان ولا يزال عبارة عن نوع من التمرد ضد كل دمار وعدوان ، يلحق بالانسان ، الفن وسيلة فعالة لاستيعاب صور الماضي وفهمها بكامل محتواها المعبر عنه ، وفي هذا تفسير لاهتمام البشرية في الحفاظ على الفن في ذاكرتها .

ـ لن يكون الانسان فنانا ، ولا الفنان انسانا ، ما لم يمتلك كل منهما حسا مرهفا وحادا ، يمكن المرء من التقاط ومن حفظ وحماية كل معاناة في ذاكرته ، ثم تقديمها من جديد على شكل تعبير عن الذكرى ، عن طريق التكوين الفني والاداء باسلوب ينسجم مع محتوى هذا التكوين ، ويبعث لدى الفنان الشعور بالارتياح من هذا العمل وفهمه على حقيقة ، ولن يتسنى مثل ذلك للمرء ما لم يحصل على معرفة دقيقة بكل قواعد ودقائق وأشكال وشروط الفن .

ـ الفنان في طبيعته هو اكثر من شخصية واحدة بحد ذاتها ، لانه في حقيقة نفسه يشعر بانه جزء من المجتمع ، وفي الوقت ذاته عبارة عن امكانية ليست كاملة . وعليه ان يسعى الى التكامل بواسطة كل

الوسائل ، عليه ان يطمح الى ذلك ، وطالما ان لديه كل امكانيات الوصول الى مثل هذا ، لان بامكانه تعميم معاناة وافكار الناس الاخرين ، لا لشيء الا لانه يحمل بداخله جزء من هذه المعاناة ، ويتعرض لنفس الضغوط التي تبعث لديه شعورا تجعل منه صاحب هذه المعاناة .

– الفن ضرورة حيوية للانسان تمكنه من التعرف على الكون وتمده بالقدرة على قيادته بقوة التخيل ، وبرغبة مسبقة لا حدود لها .

– باعتقادي ان الحقيقة بالنسبة للانسان والقرن التقني الذي نحيا فيه ، وكذلك بالنسبة للكثير من النشاطات التي اصبحت على درجة كبيرة من المكننة والتخصص ، عالم يعرض نفسية الانسان للخطر ، ويتعرض معها أيضا الكثير من الاشياء المشتركة في اذواق وسلوك وتفكير البشر ، ولهذا بالذات اخذت تتعالى في اجواء المناخ الاجتماعي الاشتراكي ، اصوات تنذر بضرورة تطوير الفرد تطويرا عاما ، شاملا ومتناسقا ، خصوصا بعد ان جذبت التغيرات الكبرى المرأة بقوة ووضعتها امام مسؤولياتها بمنتهى الجدية ، ومنحتها حقوقا وامكانيات جديدة لم تعرفها من قبل .

على صفحات مجلة « المرأة اليوم » طرحت هذه القضايا منذ عدة سنوات ، على امل ان تلقى المرأة العصرية من خلالها خير مساعدة روحية واكثرها غنى واكثرها تعليما ، وان تقيس قواها في المهنة ، التي انبثقت في اول الامر للرجال ، وتواصل حمل رسالتها كأم بالرغم من أنها تدفع مقابل ذلك ثمن استغلالها جزءا من حياتها الشخصية على شكل درامي عنيف ، وفي الوقت ذاته تنشد الطموح والحياة ، على نحو متكامل يصعب تحقيقه قبل ان تمسك المرأة بزمام التناسق والاندماج بالحياة ككل ، انطلاقا من أن التجديد في النواحي الروحية والحصر ضمن حدود معينة يزهق الشخصية ويضعف كل طاقة فيها :

– الفن مرتبط بالحب ، والفن هو الحب نفسه ولكن في اوسع وارقى معانيه ، والحب والتخيل اداة فعالة للتوازن والاكتشاف شخصية الفرد ، أما الحقد فوسيلة لتشويه كل قدرة وكل ما هو نبيل وسامي في الحياة .

بالحب وحده فقط يحفظ الفنان والانسان معا . ويرسخ اقدام كليهما في الارض ، والحب المفعم بالابداع سرعان ما يتحول الى شيء عظيم ، يعطي الحياة طعمها الحلو ، والانسان قدرته على تذوق الحياة والابداع بقوة لا تقهر ولا تلين ، والحب يحفظ الانسان ويحميه من كل فقر ومن كل شك ، وبواسطة العمل والابداع . حيث ان في الحياة لا يوجد شيء اكثر تضحية وشمولا وقوة من الحب ، وهذا ما يدعوني لاردد ابيات الشاعر (والت وايتمان) .



الفنان يسعى لتقديم معاناة الآخرين .

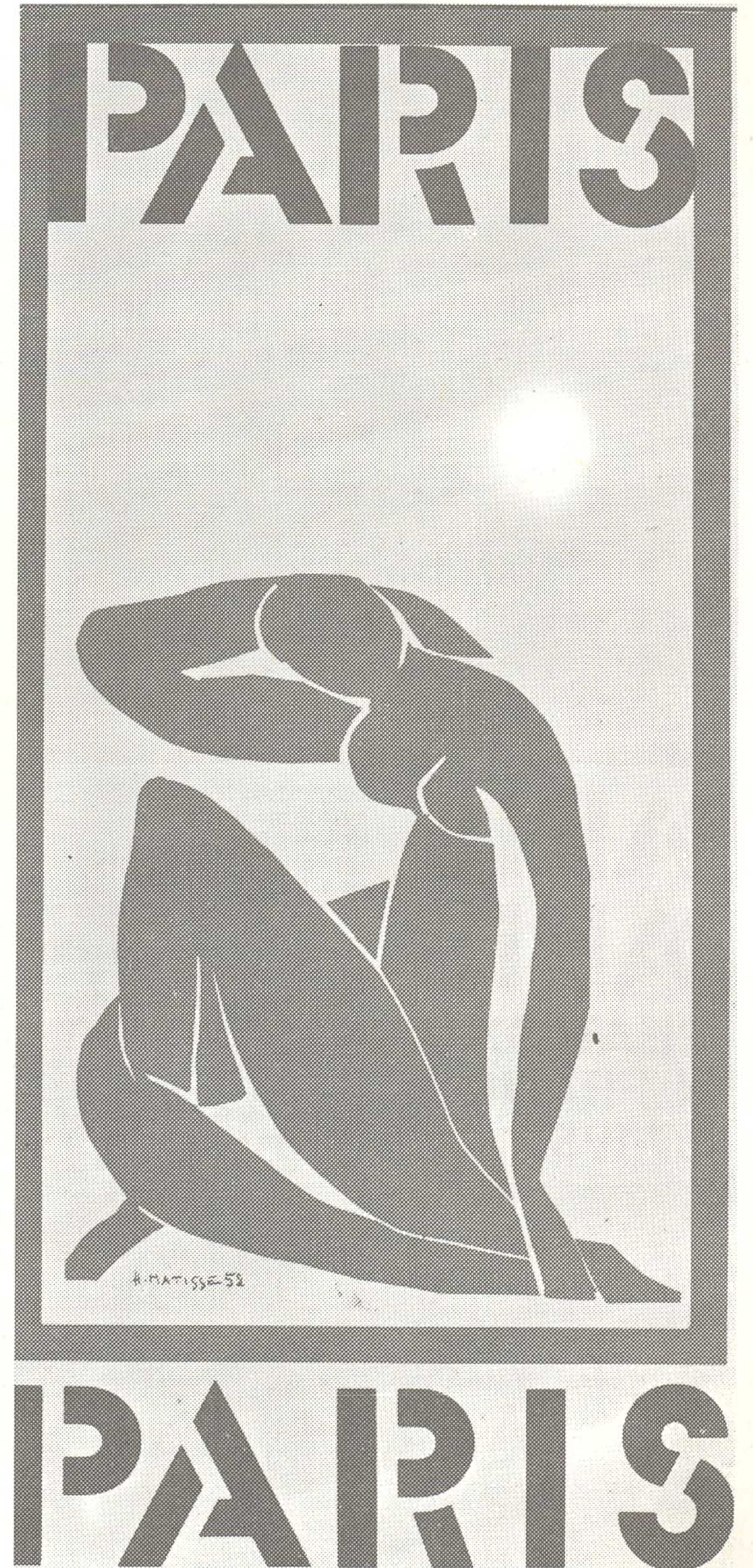
« في يوم ماء ، حينما احببت
تسرب الى نفسي خوف
من ان احترق بلهيب حب
لا أشارك به احدا
وحاليا بدأت اعتقد ان حبا كهذا
لم يعد موجودا
فالجميع هنا
ينعمون بشيء من الحب
مما يجعلني احب بحرارة ...
حتى ذلك الحب الذي لم اشارك ..
به احدا
وهذا ما يدفعني لكتابة هذه الاغاني »
عن مجلة (المرأة – اليوم)
البلغارية

أربعون مفتاحاً للتصوير المعاصر في معرض باريس - باريس

عرض وتقديم
أسعد عرابي



يقام في المركز الثقافي (بومبيدو) في (باريس) معرض يستحق الاهتمام ، بسبب الطموح الكبير الذي يقع خلفه ، والشبيه بطموح اقامة هذا المركز عام (١٩٧٧) ، انه مركز نموذجي طليعي من العمارة الوظيفية التربوية ، وبناؤه المتقشف والانشائي يشبه لمصنع لفكري أو الصحن الهابط من عالم التقنية . في أقدم وأعرق حي في (باريس) حي « ليماريه » ، وفي حفرة سوق الهال القديم ، وخلف هذا المركز الميزانية الفرنسية للثقافة لخمس سنوات ، وسمي (بومبيدو) لان المشروع بدأ في عهده ، واقامة مثل هذا المعرض فيه تظهر الخصائص الاولى لعمارته : طواعية التأقلم مع اي مادة معروضة ، خاصة التشكيلية منها ، انه بالاختصار مستودع تتحرك داخله كنوز الثقافة ، شبيه بصورة تحضرني من ألف ليلة وليلة ... لكيس النقود الذي لا ينفد ، والصورة الاكثر عمقا ، والتي تخطر لي من ألف ليلة وليلة أيضا ، بمناسبة هذا المعرض ، وهي قصة القصر ذي الواحد وأربعين غرفة ، والمرصود لبطل سلمت له كل المفاتيح ... الا واحدا . اذ أن الغرفة (٤١) يكمن الخطر فيها ، ذلك لان المعرض الذي نحن بصدده والذي يحمل هذا العنوان: « باريس ... باريس » يتلوى بمعروضاته داخل أربعين صالة يكفي متابعة عناوينها لندرك أهمية مثل هذا المعرض الذي بدأ منذ (٢٨) أيار وينتهي في (٢) تشرين الثاني (١٩٨١) .



لقد درج [مركز بومبيدو] منذ افتتاحه على تقديم معارض موسوعية من هذا الطراز ، في فترات متباعدة بسبب كثافة الجهد والمال الذي تتطلبه . فبعد : [باريس — نيويورك] و [باريس — برلين] و [باريس — موسكو]، ها نحن أمام [باريس—باريس] المعرض الذي تمتد معروضاته على فترة عشرين عاماً، كمهد ومختبر أساسي للتجربة المريرة الاوربية ، كانت باريس مركزا لكل التصارعات الفكرية فيما بين الحربين، ولهذا كانت تلك الفترة العصيبة مرآة مركزية أدت رؤاها الى ما نسميه بالتحول أو الانعطاف الذي نعيشه اليوم .

لماذا عام (١٩٣٧) ؟ ! يشكل راسا لقصرنا المرصود ؟ !

ذلك لان هذا التاريخ يعيدنا الى الحرب الاهلية الاوربية التي نسميها [المأساة الاسبانية] والتي أعطت أمثال (بيكاسو) تلك السمة المميزة لعصرنا : هوس الفنان في ارتباطه برسالته ؟

ولماذا نختتم الاربعين صالة في عام (١٩٥٧) ...

ذلك لان هذه الفترة هي العتبة النسبية التي أعقبت التئام جروح الحرب ، والتي أدت الى انتصار مفهوم التوسع في الانتاج الاستهلاكي والذي أدى بالتأكيد الى الوصول الى أكاديمية الفن الحديث .

ولايقع في ظن القارىء أن هذا الموضوع يهتم بالوقائع والتواريخ الممتدة ما بين هاتين النقطتين ، وخلال عشرين عاما ، ذلك لان التجول من صالة الى أخرى (مع المحافظة على ترتيبها في المعرض) ، ليست في الاساس قائمة على التسلسل التاريخي بقدر ملاحقة الاتجاهات ، التي كثيرا ما تخون توازيها مع الزمن الوقائعي .

لهذا فالترتيب ليس أكثر من مربعات الفسيفساء، لن يعيق نظامها المرسوم ، عفوية التحرك داخل الوان كل منها :

القاعة الاولى .. والثانية

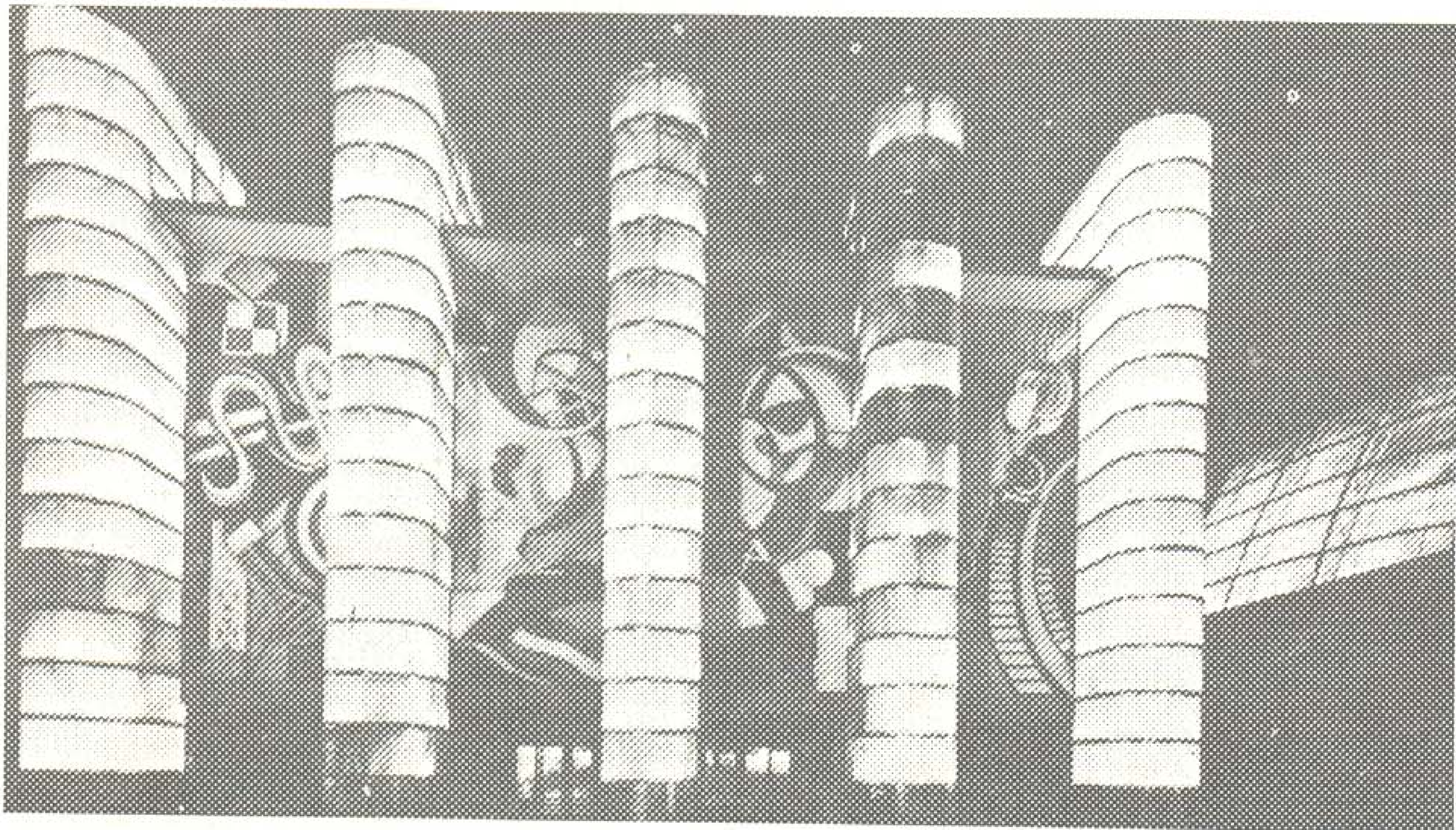
المأساة الاسبانية — الجبهة الشعبية — المعرض العالمي

القاعة الاولى خصصت للحرب الاسبانية وتأثيرها في باريس على الفن التشكيلي ، أما القاعة الثانية فقد خصصت لتشكيل الجبهة الشعبية والتزام بعض الفنانين بها ، ويتحرك الاتجاهان في معرض عالمي للتصوير أقيم في باريس عام (١٩٣٧) ، بحيث يبدو فيه البروز المخفي لفنان تزداد أهميته اليوم هو : روبرت دولونوي ، ذلك لانه في الوقت الذي كان الضجيج السياسي يملأ المعرض كان هذا الفنان يعمل بهدوء في لوحات تحمل عنوان : ايقاعات، يعرض ثلاث منها ، تبرز مفهوم التزامن في اللون المسطح ، وسنجده دوما الطرف الثاني للاتجاه الذي يشكل طرفه الاول (بول كليه) ، والذي دفع التصوير باتجاه مساره المستقل عن الادب أي باتجاه الموسيقى .

وفيما يخص [المأساة الاسبانية] نجد أن الفنانين الاسبان المهاجرين الى باريس يشكلون رمزا للاحتجاج على تلك المأساة ، بحيث أن لوحة [غورنيكا] لبيكاسو تتصدر المعرض ، وكذلك اعلان [جوان ميرو] من الحفر الملون ... ساعدوا اسبانية .

ولكن الرمز الحقيقي لتلك الصرخة هي مجموعة أعمال (بيكاسو) .. المرأة الباكية .. والتي تتصدر لاهميتها وكثافتها التعبيرية المجموعة الخاصة بمتحف بيكاسو للحفر، والتي تمثل أنماطا من التشريح لفرسان وأمهات وحيوانات خرافية وجثث ، كخواطر متراكبة متحولة التأويل . وبصدد (بيكاسو) ، فان طابع الامتصاص السريع والنزق لايخفى حتى في تلك الفترة، التي كان فيها ارتباطه الانفعالي لا يقبل الشك. ويبدو أن من العدل التحدث عن فنان اسباني كان لأشكاله الاثر الكبير على ذلك التحليل الذي تقدمه أعمال (بيكاسو) وهو (جونز اليس) ، ورغم أن العمل الذي تهيأ لي عرضه للقارىء هو الابعد عن انتاج (بيكاسو) ، فان أعمالا أخرى أكثر تجريدا ، وتكسرا، استعيدت كلها من (غورنيكا) بيكاسو ، في كولاج [ملصقات] سيصبح سمته العامة فيما بعد . فمنذ أن بدأ ينهش (تولوز لوتريك) نجده يقتطع تجارب (براك) و (ألفردو لام) وغيرهما ليشكل ما نسميه بالترويض .

وفي الوقت نفسه الذي يبدو فيه (روبرت دولونوي) ارتباطه بالفن الجداري الجماعي والغير شخصي ، بحثا عن مفردات عالمية للتصوير ، كان موضوع الالتزام بالواقعية يجر كل من (آراغون) و (فيرناند ليجيه) و (لوكو ربوزييه) و (غرومير) . ويزداد الجدل مع دعاة السيريالية من أمثال (أندريه بريتون) .



المعرض العالمي للتصوير ١٩٣٧



بيكاسو المرأة الباكية ١٩٣٧



جونزاليس لامونتسير ١٩٣٧

القاعة الثالثة

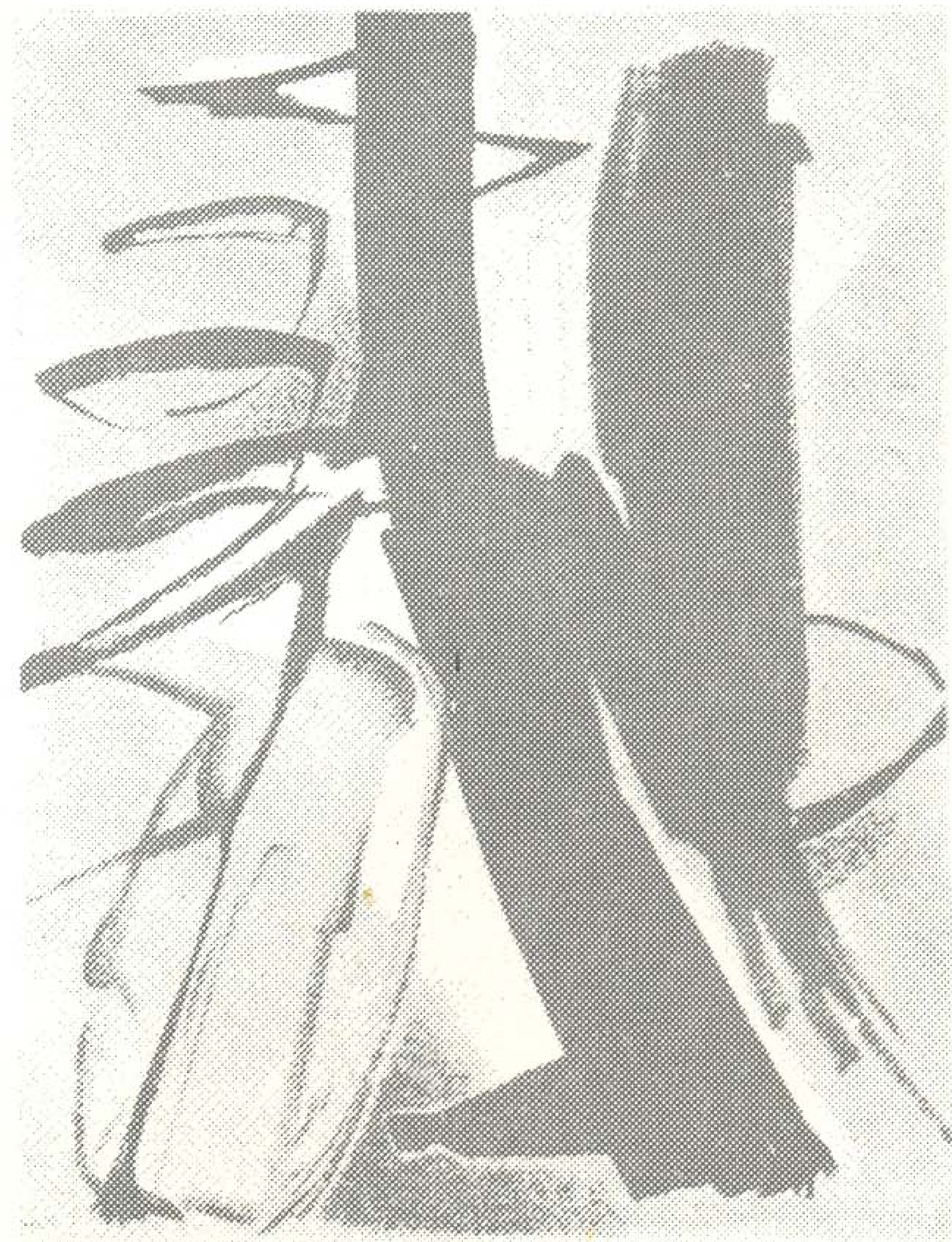
المرحلة التجريدية .. لما قبل الحرب

ويسيطر على هذه القاعة فناني الطليعة ، أمثال (آرب) و (كاندينسكي) و (موندريان) و (دولونوي) و (فرود لنج) الذي يعرض ثنائية ، حارة وباردة . وبالمقابل يبدأ السعي الواقعية الجديدة منذ عام (١٩٢٦) مثل نيللي و دويسبرغ ، ويبتدىء في تلك الفترة اختلاط الفن التشكيلي مع التطبيقي حتى أن زوار المعرض لايميزون بين كرسي الاستراحة وكراسي العرض .

القاعة الرابعة

المرحلة التجريدية للجيل الجديد

منذ نهاية الثلاثينات لم يعد التجريد الهندسي لكاندينسكي وموندريان الوحيد في تجارب التجريد ذلك أنه وبالتحديد ما بين عامي ١٩٤٥ و ١٩٥٥ ، يقوم التجريد الذي نسميه بالحركي والغنائي ، على سعي (هانز هارتونغ] الهارب من المانيا النازية الى باريس. ومعتمدا على التسجيلات السلوكية الموسيقية الشبيه بنوع من التسجيل لحركة قائد فرقة موسيقية يقود موسيقى عاصفة وغريزية ، أما (هنري ميشو) فهو تعبير آخر عن الحدث التشكيلي ، ألوان مرصعة من الغواش (ألوان مائية)، القزم على فراغ أسود عملاق، وهذه هي حال لوحته : أمير الليل ١٩٣٧ ، ومعركة ١٩٢٧ . وهو ما يسميه هو نفسه بالتصوير الذي يعتمد على (فيافي داخلية) أو (حيز داخلي) . فان فيلد التجريدي التعبيري الاول الذي سيشكل الاغراء الدائم لاشتقاقات (بيكاسو) سواء في اللون ، أم في التكوين أم في بناء غشتالت المادة (الصورة الكلية) وبتدمير الظل . ثم دمج مفهومي الغرافيزم (الحفر) والعجائنية، في أشكال مقلوبة ومتآلمة ومهتاجة، تطالعنا ثلاث لوحات محرومة من العنوان . وعلى النقيض من هذه الكثافة النفسية تعيش (فييرا دي سيلفا) على تنغيمات هادئة سعيدة بحيث أن هذا النوع من البناء الذري سيظل هاجسها الدائم كرد فعل على المفهوم الهندسي للسطح المهيمن في تلك الفترة .



١٩٣٨
هانز هارتونغ

القاعة الخامسة

المعرض العالمي للسيريالية ١٩٣٨

في صالة الفنون الجميلة . افتتح هذا المعرض تحت اشراف (أندريه بريتون) و (بول ايلوار) و (مارسيل دوشامب) بحيث تعرض عشرة آلات محجوزة في غرف متعددة ، ومعنونة بأسماء شوارع باريس . معتمدين على فكرة التداعي اللاواعي المستعارة من علم النفس والغريزة عند الفنانين أمثال: (أرنست) و (ماسون) و (تانغي) و (مارغريت) ثم (دالي) و (شيريكو) أما (دلفو) فيقوم عالمه المعروف على (الغريزة الجنسية) أي الليبيدو . وبللمير على الانغماس في التأملات الفلسفية ... وفي هذه القاعة يختلط المناخ السيريالي فيه بعالم الازياء والموضة .



القاعة السادسة

التشتت ... وتبعثر الفنانين

يبدأ التشرد الفردي والجماعي في بداية الحرب (١٩٣٩) ، وذلك من والى (باريس) بسبب الضغط على الحرية الابداعية والشخصية . حتى أننا نجد ان فنانا مثل (فرويد لنج) توقفه النازية عام (١٩٤٣) ويموت في المعتقل ، ونجد عددا من الفنانين يتجمعون في (مارسيليا) يطلبون سمات الخروج الى الولايات المتحدة من أمثال : (برونر) و (ماسون) و (ماكس أرنست) و (فرنان ليجيه) ، (الفريدو لام) الذى كثيرا ما نجد أشكاله السحرية في لوحات (بيكاسو). وتتسم هذه الفترة القلقة بصغر الاعمال الفنية مثل أشكال (جياكوميتي) ، المحجوزة في علب كبريت . ولوحات الجيب لبيكابيا وبشكل عام يسود طابع الاضطراب والهجرة التي نجدها في المرافىء والمدن الطفولية النائية لمائيات (وولز) المتواضعة فيمقياسها.

القاعة السابعة

الأدب : ١

تشرح هذه القاعة علاقة أدباء تلك الفترة بالفنانين وليس هناك أبلغ من صورة طريفة معروضة لاندريه مالرو في مرسم براك .



مالرو في مرسم براك

القاعة الثامنة

الاحتلال

تشكل معروضات هذه الصالة مجموعة شواهد من تلك الفترة ، من اعلانات وغيرها ، بحيث تبدو ان الحياة الفنية لم تتوقف رغم اغلاق المتاحف ومنع المعارض . والاخطر من ذلك كله ، رغم العودة الى الفن الاكاديمي والدعائي المشجع من قبل نظام فيشي الفاشي. ذلك بأن سعى (استيف) و (بازان) كان يجري مثل (دولونوي) في الظل ودون أضواء بحثا عن الهوية الفرنسية في الثقافة التشكيلية .

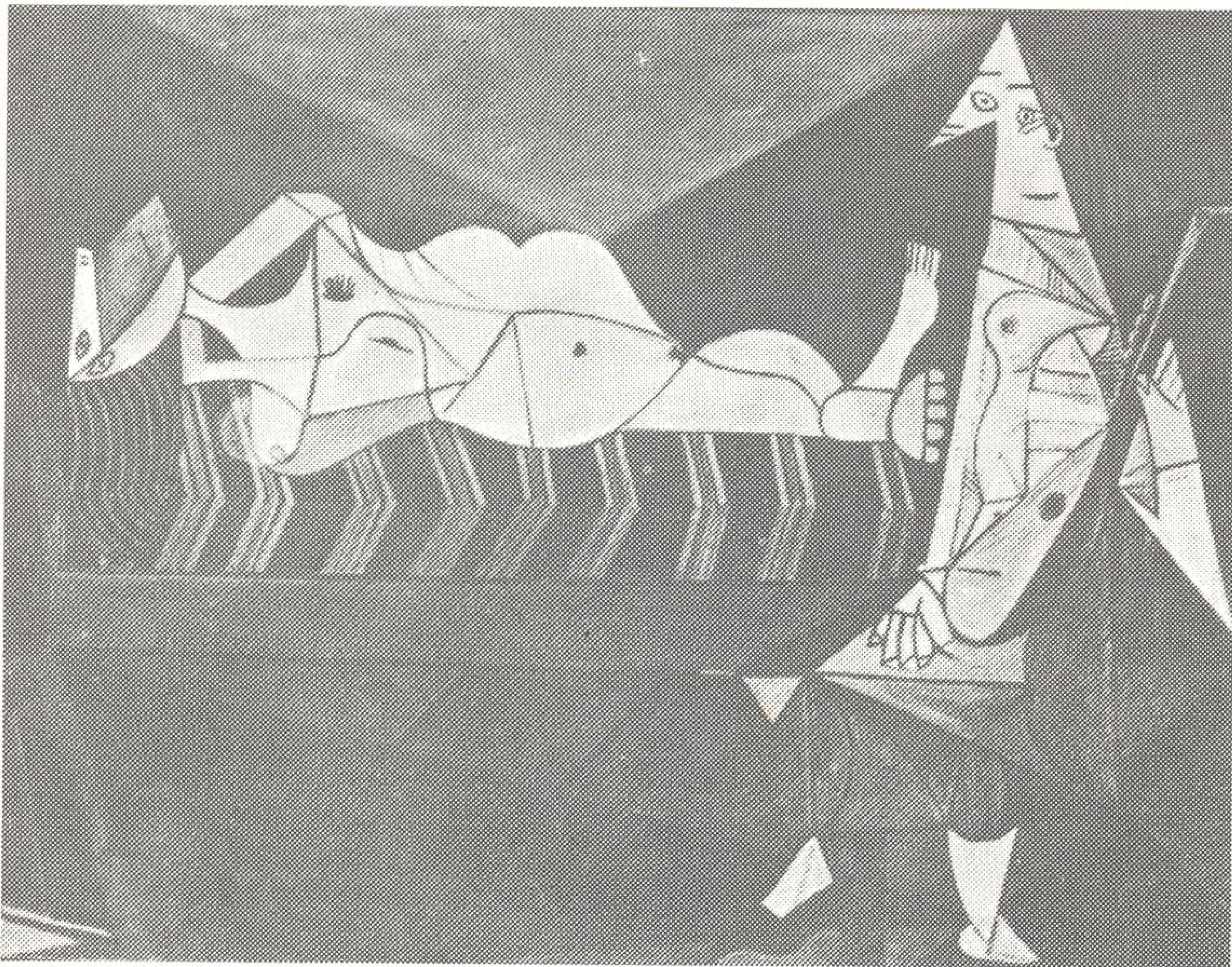
القاعة التاسعة

بيكاســو

يمثل وجود هذا الفنان في (باريس) رمزا للمقاومة الثقافية ، للحرب الاسبانية ، ويعرض من جديد ، سبع لوحات لنفس الموضوع : المرأة .. وتبدو التمزق في هذه اللوحات ، انه يضخم الالم الذي تمثله الحرب، داخل التضادات المتقاطعة داخل اللوحة ، تلاحم المنحنيات والمتعامدات تشطيب . متبادل بين الزوايا والسطوح والاحجام المهروسة والنائتة ، ساحة هذه المعركة في تكوين (كلوستر فوبيك)(١) حجرة هندسية من الوحدة الحادة التي تدمج التجربة الحسية الرمادية لاسبانيا ، والترويض المحض في السادية للاشكال .

يقول بيكاسو : « أنا لا أصور الحرب كأحد المصورين الشبيهين بمصور الفوتوغراف ، والذين يبحثون عن موضوع ما ، ولكن الحرب بشكل أكيد موجودة في لوحاتي في تلك الفترة » .

وهذه العبارة منشورة في دليل المعرض في الصفحة السادسة . وعندما نخرج من القاعة تودع المشاهد لوحة متواضعة هادئة بعيدة عن صخب هذه الاشكال تمثل : (حمامة بيكاسو) المحققة من خلال تنوعات الاسود والابيض ، وبنوع من الدعة والسكينة، تتجاوز كل أحداث الغرفة الداخلية .



بيكاســو ... اغنية الصباح ١٩٤٢

القاعة العاشرة

التقاليد الفنية الفرنسية

يبدأ هذا المفهوم عن الخصوصية في التصوير الفرنسي المتمركز في باريس، منذ الانطباعية، وخاصة (مونيه) في عالمه الذري الضوئي المتزامن اللون، وذاك عبر الوحشية التي توجت باتجاه (بونارد) في التصوير و (برغسون) في الفلسفة ومنذ عام (١٩٤١) تفتح صالة براو نمعرضا تحت عنوان: «عشرون شابا مصورا من التقاليد الفرنسية» منهم (استيف) و (بازين) و (مانوسييه) و (سانجيه) و (بينيون) و (لابيك) يبحث هؤلاء بشكل عام عن هوية ضوئية لتقاليد التصوير المحلي، بعد طغيان مدرسة باريس التي يغلب عليها الحس الوافد والعالمي، والواقع أن البحث عن هذه الهوية كان قد غذاه تراث الوحشيين من جهة ومن استلهامات فنانين كثرت معارضهما في تلك الفترة (بونارد) من جهة، و (جاك فيللون) من جهة أخرى، واحد اشتق من الانطباعية راسا ومن الوحشية، والآخر متمرد على التكعيبية باتجاه عالم اللون المسطح والاحادي والمجزأ.

وهكذا نجد (استيف) يحيي النبي (بونارد) بلوحة على طريقته تمثل مائدة وشخص، و (جان بازين) يتحدث عنه في مجلة الباريزية: (الروح) فيقول: «بونارد يمثل نوعا من الوعي العام (للفراغ ـ اللون) يدفع التصوير في طريقه الاكثر رحابة ووثوقية».

القاعة الحادية عشرة

كتب فنية ١٩٣٨ ـ ١٩٤٨

في هذه الفترة تزدهر الصور التوضيحية المزينة للكتب، من الحفر على الحجر، الوحيد اللون أو المتعدد الالوان.

القاعة الثانية عشرة

فوتورييه ـ الرهائن

من لا يطلع على البرامج التلفزيونية المبثوثة بين الصالات (والتي تعرض وثائق مريعة عن الحرب)، لا يستطيع أن يصل الى الهدف البعيد لهذا المعرض وأكثر من ذلك المعنى الضمني والعميق لأشلاء جثث الفنا نالكبير (فوتورييه) والذي استطيع أن اعتبره الرمز والنموذج الاصدق لفحوى هذا المعرض.

هذا الفنان المفرط الحساسية، الذي شاءت الظروف أن ينخرط في فصيلة اعدام الاسرى ليعيش اثناء هذه الفترة وبعدها، انفجارا من الاسى والغثيان لا يملكه أي فنان معاصر، ان (فوتورييه) وبعده (دوستايل)، يمثلان نماذج من ضغط التجربة الحسية، والوجدانية، التي تغذى خيالهم التشكيلي بقوى أشد قوة من الايديولوجيات والافكار والكلمات.

واللوحات المعروضة لفوتورييه رسمها أثناء الحرب وبعدها، وذلك في صالة دروان، وقدم المعرض (أندريه مالرو)، بسبب عدم فهم النقاد لمادته الفنية.

وتتحقق أعمال هذا الفنان من خلال مادة كثيفة تشبه النحت النافر، والمصور فوقها بمادة شفافة هشة تصور وجوها بسيطة او اشلاء، او جثاث مقطعة، في ضوء صارخ لا ينسى، ويبدو عالمه هشا دوما، قابلا للخدش يحمل آثار أظافر سادية. وبشكل متقشف زاهد مسحوق بأسى سيزيفي، وتحت هذا العويل العاصف الاغتصابي تتحرك أنامل من السكينة والتأمل المستسلم للجذ والتقطع والبتر. وكثيرا ما يستحضر فيما بعد (تابييس) عوالم فوتورييه في تجربة أكثر عدمية، ولكنها تظل على نفس المستوى من الناحية التقنية، بين منحوتات أشلاء فوتورييه وتلال رمل (تابييس).



جان فوتورييه ١٩٤٤

القاعة الثالثة عشرة

نحو الخلاص بعد الحرب

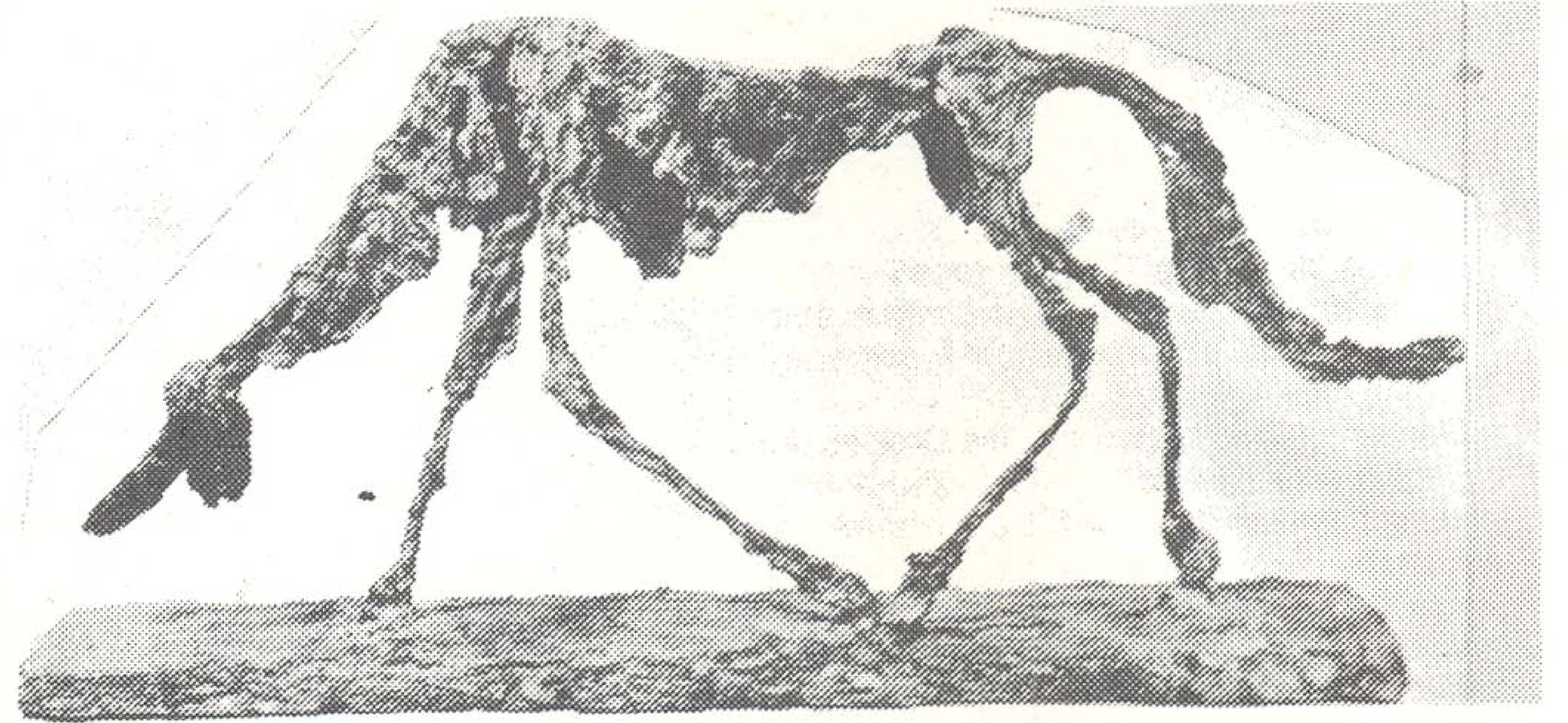
ان الخراب والشقاء سمة هذه الحقبة من الزمن (١٩٤٥)، ومن خلال مخلفات الدمار والذكريات الموجعة عن معسكرات الموت.

القاعة الرابعة عشرة

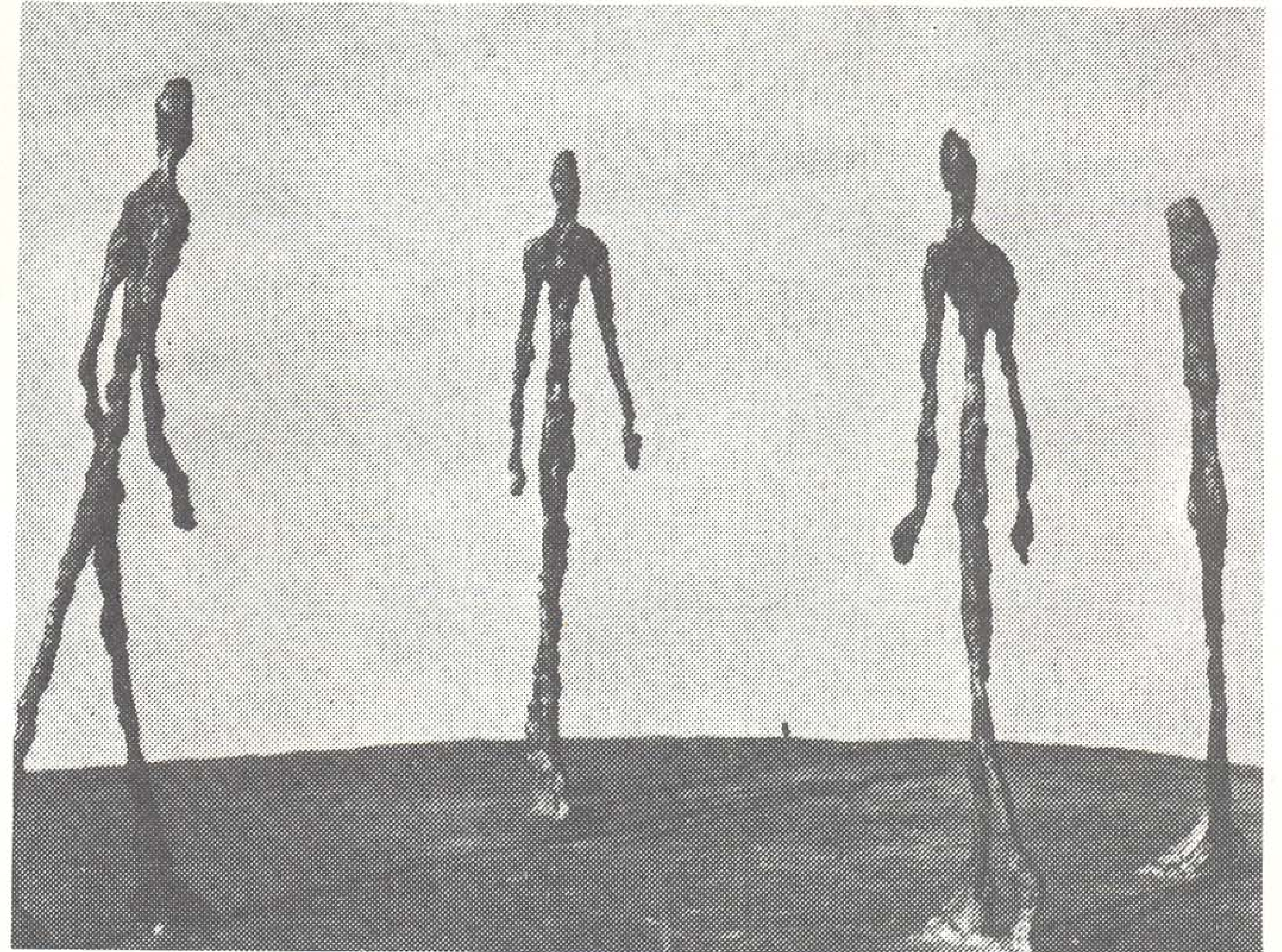
البيرتو جياكوميتي

يقدم لنا هذا الفنان تلك العلاقة المنطقية التي تقع بين حدين : تجربة ما بعد جروح الحرب ، وبين طغيان الفكر الوجودي في الادب ، وذلك من خلال البحث عن الانسان المسلوخ عن التجربة العامة ، وعن الزمن المطلق ، وتشير صوره الشخصية الى العزلة السيزيفية التي أصبحت قدرا مستلبا لكل ايجابية في الفكر ، ان علاقة جياكوميتي بالوجودية تتجاوز ما كتبه (سارتر) عنه من جهة وما صوره هو نفسه من جهة أخرى بما فيها صورته الشخصية ، ان علاقته البنيوية بالوجودية تبدو من خلال ماكتبه (فرانسيس يونج)، عام ١٩٥١ عن أعماله :

« الانسان ، والانسان لوحده ضمن خراب العالم وشقائه ، يختصر حتى سماكة الخط باحثا عن نفسه ، ابتداءا من اللاشيء ، ذلك أن الانسان لم يعد يملك شيئا فقط ، ولكنه هو نفسه لم يعد شيئا » .



البيرتو جياكوميتي ... الكلب ١٩٥١



البيرتو جياكوميتي شخوص

القاعة الخامسة عشرة

الأدب : ٢

وقد خصصت هذه القاعة لعرض الاتجاهين الاساسيين في الادب والفكر (الوجودية) .. القائمة على سارتر مع الاستمرار في الاجحاف بحق (كامو) و (الماركسية) من جهة أخرى وواقعية الادب .

القاعة (١٦) الى (٢٠)

الانسان عاريا

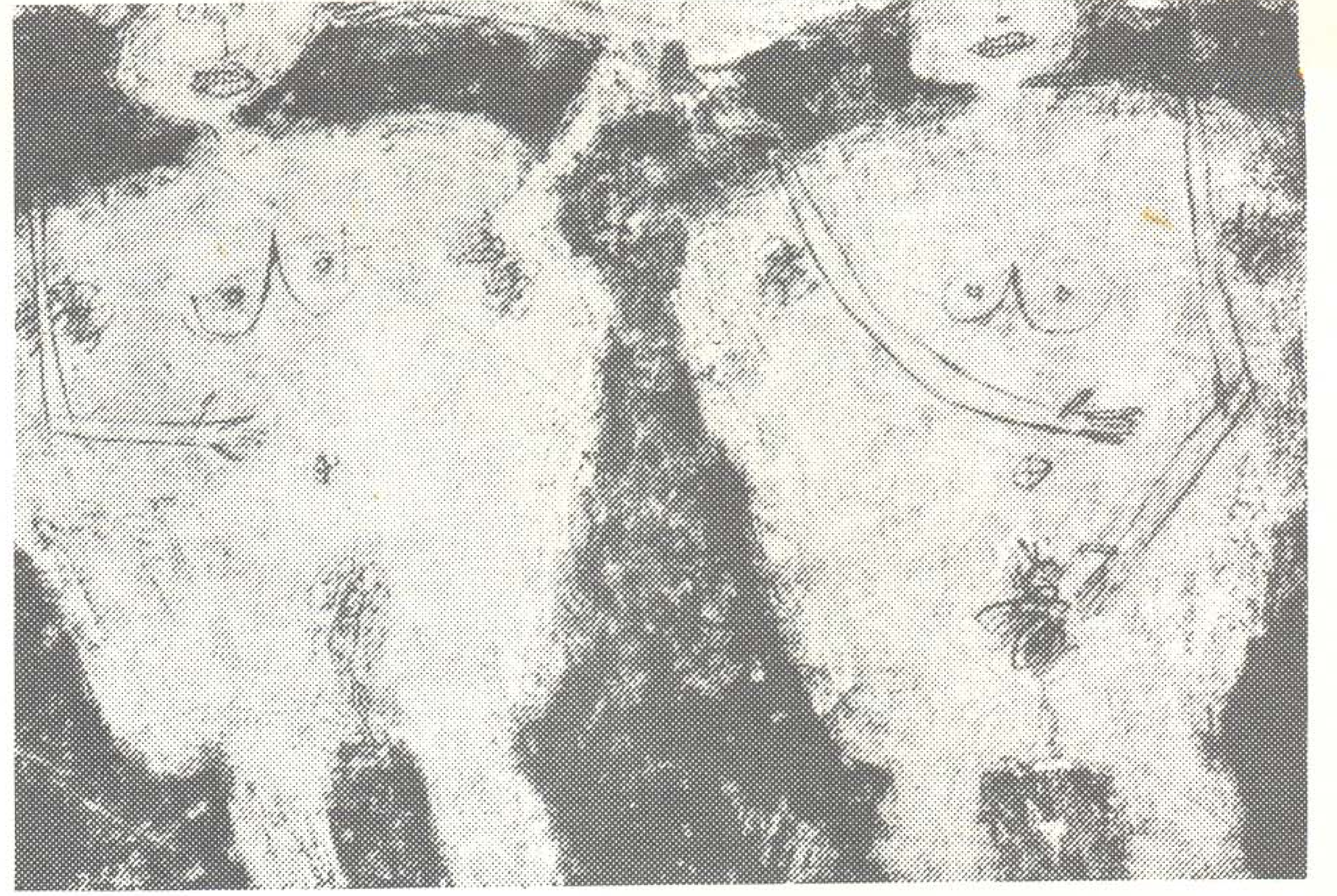
تحفل هذه القاعات الخمسة بنتاجات متقاربة معادية للخط التراثي في الخبرة الاوربية الفنية ، ذلك لأن الصدع الذي فجرته الحرب بين الثقافة والواقع قد أدى الى طرح أسئلة تشكيكية حول فعالية هذا المجرى الطويل من الخبرة ، التي أخذت تمتلك نفسية الانسان الذي اصطنعها .

ويعتبر (جان دوبوفي) رمزا للاطاحة بالثقافة الموروثة . واستبدالها بعوالم وثنية عميقة الغور في انتاج البدائيين والاطفال . والعصابيين وفنون الحضارات السالفة . نوع من التوليف الذي يستجيب لتجربة فوتوريه الحسية واللمسية القاسية ، للأجساد النسائية الخصبة في شكلها الغريزي والمتألم، أنماط من الفزع السيزيفي يشتمل على أسئلة أشد عمقا من أحداث الحرب . ذلك لأن هذه النزعة ، ليست عودة رد فعل نحو الهمجية ، بقدر ما هي بحث عن الديمومة والخلود داخل الألم الانساني ، نوع من الرجاء بالوصول الى الخبرة الفيزيولوجية التي تعود الى الاصل العضوي . والتشكلات الجنسية للانسان .

ومعارض هذا الفنان التي بدأت عام (١٩٤٤) أدت الى اكتشاف لما يسمى (الفن البكر) وهو نتاج تجارب لفنانين . غير دارسين للفن ولكن تجاربهم الحسية شديدة العمق . والاثر بحيث أن اعمالهم تكاد تكون حدثا متفردا في شدة لوعته . وحدته النفسية . وفي المعرض الذي خصص منذ سنتين لهذا الاتجاه نجد طبيبا يقع في حب فتاة . وينعزل قبل أن ينتحر . تاركا دمية عملاقة صنعها أثناء عزلته . تكشف لنا عن طاقة من التعبير لا تنسى. هذه التجارب وأمثالها جمعت في مستودع (صالة دوران) بين عامي ١٩٤٧ - ١٩٥١ لتصبح تجارة فنية على غرار تجارة بيكاسو بالاقنعة الافريقية .

وثمة تجربة أخرى تلتقي مع هذا الموقف المعادي للفن المثقف الذي سقط في النمطية والدلع الايمائي ،

هي تجربة جماعة « الكوبرا » ، منذ عام (١٩٤٨) ، (جورن) و (آبيل) ... وذلك كاتجاه واحد يملك نفس المعارضة .



جان دوبوفي ... فلسفة هندية ١٩٥٠

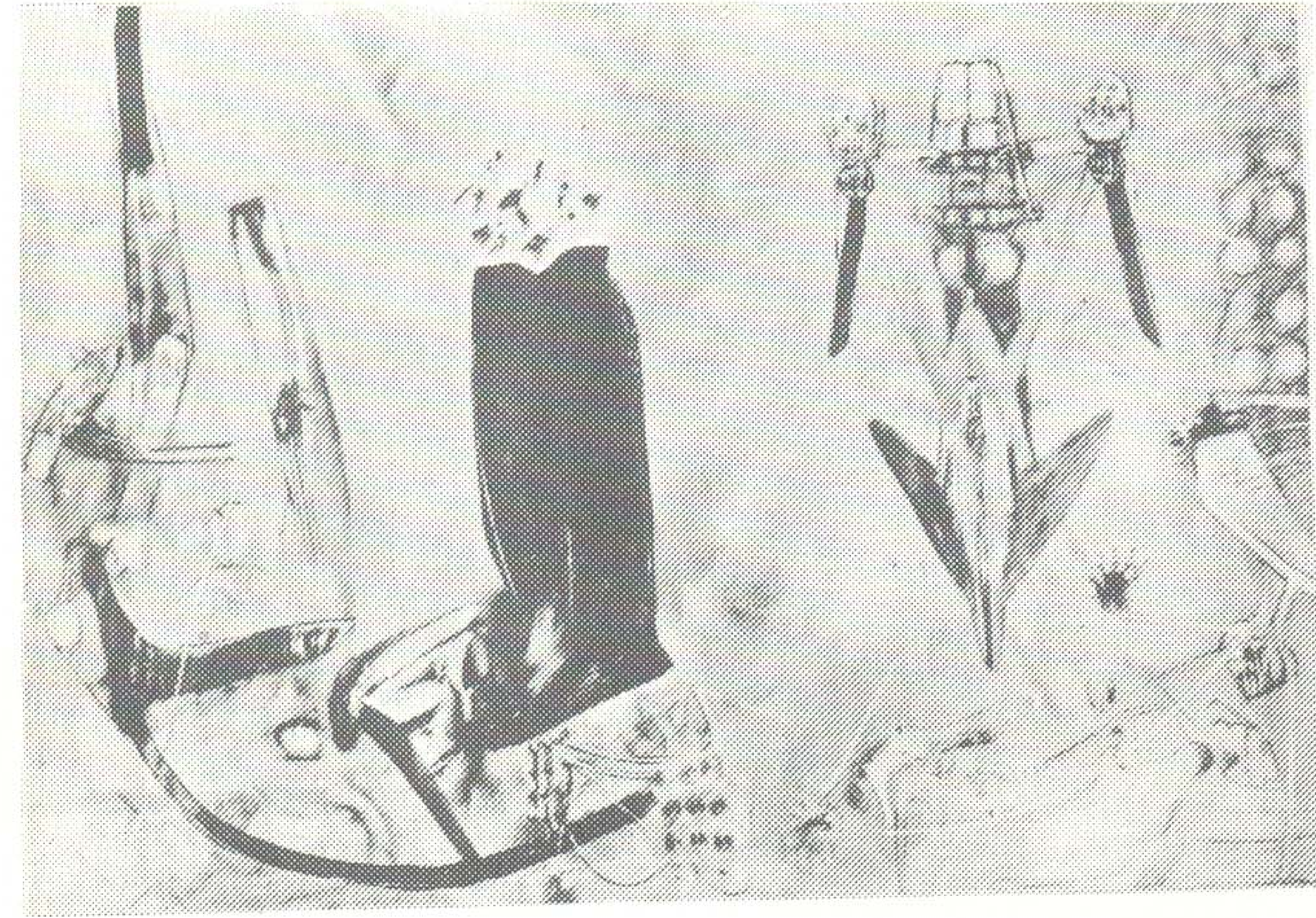


جان دوبوفيه .... تكوين .. ١٩٤٥

القاعة الواحدة والعشرون

موقف السيريالية

في كثير من الحالات نجد تقاربا من نوع ما بين نزعات الفكر البكر ومعاداته للفن المثقف . ورحلات الفن السيريالي ، في عوالم اللاواعي لدى العصابيين . والهذيان ، وفي الطفولة والاحلام . التي تعتمد التداعي والتذكر ، تقاطع من نوع ما مع الفن السياسي اذ نجد لدى السيريالية وخاصة في مرحلتها التي اعقبت عام (١٩٤٧) حيث تم اقامة المعرض العالمي للسيريالية في (باريس) الذي نظمه (أندريه بريتون) و (مارسيل دوشامب) وذلك لجمع شتات الفنانين الذين باعدت بينهم الحرب . من أمثال (مارغريت) و (ماكس ارنست) و (ألفردو لام) و (ميرو) ومن ثم (ماتا) .



ماتا ... العنف الرقيق ١٩٤٩

القاعة الثانية والعشرون

حضورات

بعد الحرب . تثبت بعض الاسماء الهامة لأعلام المصورين من أمثال (بيكاسو) و (ليجيه) ... الخ كمعلمين كبار للقرن العشرين بسبب تاثيرهم الشديد على الشباب . وان ننسى (براك) ومقاماته اللونية المحصورة بموسيقى الحجرة . والذي يشكل بالنسبة لبيكاسو مصدرا هاما من التوافق والاستعارة ، أما (ماتيس) فقد كان بالغ التأثير والاثر في لوحاته المقصوصة حسب الأرابسك البسيط مثل (العاري الأزرق) ومما ساعد على غروب التكعيبية مع اتجاهات (استيف) و (سبلفا) ومجموعتهم .

القاعة الثالثة والعشرون

حضور ليجيه

دعوة لقبول العالم الميكانيكي باعتباره عالم العمل المعاصر ، وبالتالي فالانسان يتمفصل بطريقة السقالات الخشبية ، والحديدية ، ويلتحم مع عالم الأنابيب والبراغي .

القاعة الرابعة والعشرون

حوار حول الواقعية الاشتراكية

منذ عام (١٩٤٧) ، والرأي المهيمن على الحزب الشيوعي الفرنسي . هو تأييد هذا الاتجاه . الذي يساعد الشعب على بناء وعيه السياسي ، وبالتالي فان معارضة ما كانت تقف بوجه الاتجاهات الشكلية والتعبيرية والشخصية البرجوازية ، ومع ذلك فان فنانين في الحزب أمثال : (بيكاسو) و (بينيون) و (ليجيه) كانوا ضد التوجيه في الفن . ويدل على ذلك أن (روجيه غارودي) اعتبر (بيكاسو) مثل جياكوميتي كلاهما يمثل واقعية بلا ضفاف . والواقع أن الضفاف والحدود في الاصل لا يلغي موقف (الالتزام) هذا لأنه في كل الاحوال يؤكد على نوع من الهجوم على اللغة التشكيلية التي لا تحل محلها أية لغة .

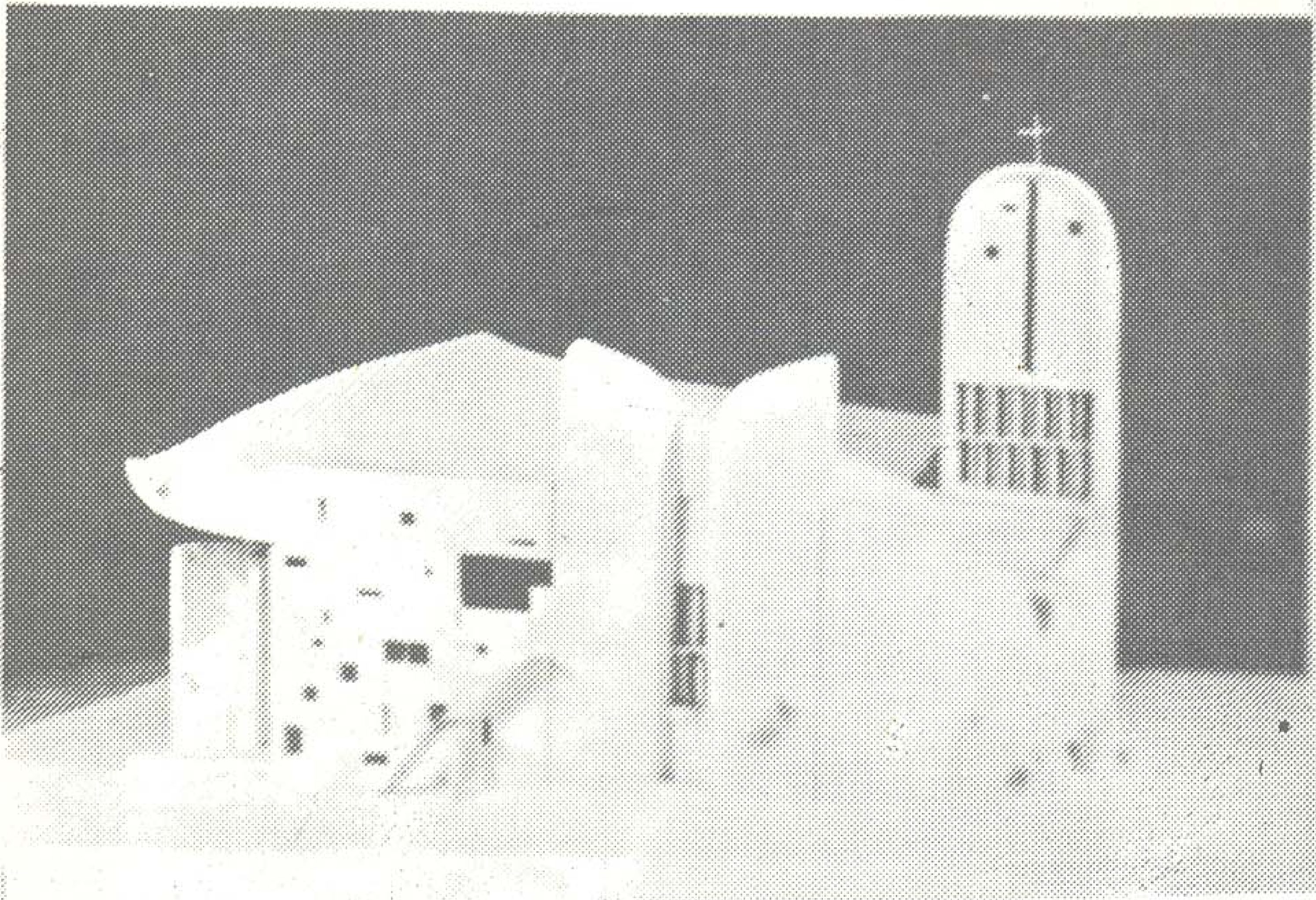
القاعة الخامسة والعشرون

الفن الروحي

دعا الأب (بيير كورتييه) عام ١٩٥٠ الى لقاء الكنيسة والفن المعاصر مؤكدا على القيمة الانسانية لهذا الفن ، وعلى الافتراضات الروحية للتجريد متوجها الى الفنانين بشكل عام ، سواء كان مؤمنين أم لم يكونوا ، وهكذا فقد زينت كنيسة (إسي) بتصوير (بونارد) وسجاد (لورسا) وزجاج معشق لجورج (رووه) و (بازين) ، ثم نحت مسيح المذبح من قبل (جيرمان) والباب من صنع (براك) واخيرا تزيينات السيراميك للفنان (ماتيس) ، وبذلك عادت فكرة وحدة الفنون مع العمارة من جديد كما كانت ، وهي الفكرة التي كان محور اهتمام (الباوهاوس) في المانيا ، وتأثر بهم (لوكور بوزييه) الذي حقق هذا التعدد المتداخل في أنواع الفنون . حتى أننا نجد في (لاشا بيل رونشان) الشهيرة يقوم بالتصميم المعماري والزجاج المعشق الحجري والسيراميك والنحت ، وغيره . وهو لا يوحد بين الفنون داخل العمارة ولكنه أيضا يوحد العمارة مع البيئة خاصة الطبيعية منها ، وهو في الاساس معماري لا يفرق، بين العمارة الوظيفية والبيئة الانسانية .



اندريه فوجروف ١٩٤٨



كنيسة رونشان ... لوكوربوزيه

القاعة السادسة والعشرون

وولز ... وبداية التجريد الفنائي

(وولز) مهاجر الماني عميق التمزق والهشاشة

البيولوجية ، وقد قاده عالمه الذي يقترب من انماط (فوتوريه) بدرجة ما وبما أن بناء لوحته يقوم على نوع من التداعي النفسي القريب من السيريالية فان تصنيفه هنا يبدو وكأنه غير محكم الا اذا كان (جورج ماثيو) سيعيش على تجزئياته الغرافيكية ، ومع ذلك فان ذاتية (وولز) وتفرده يصعب تحديدهما ، واليكم هذا النص الذي وجدته ل (روشي) يصف (وولز) :

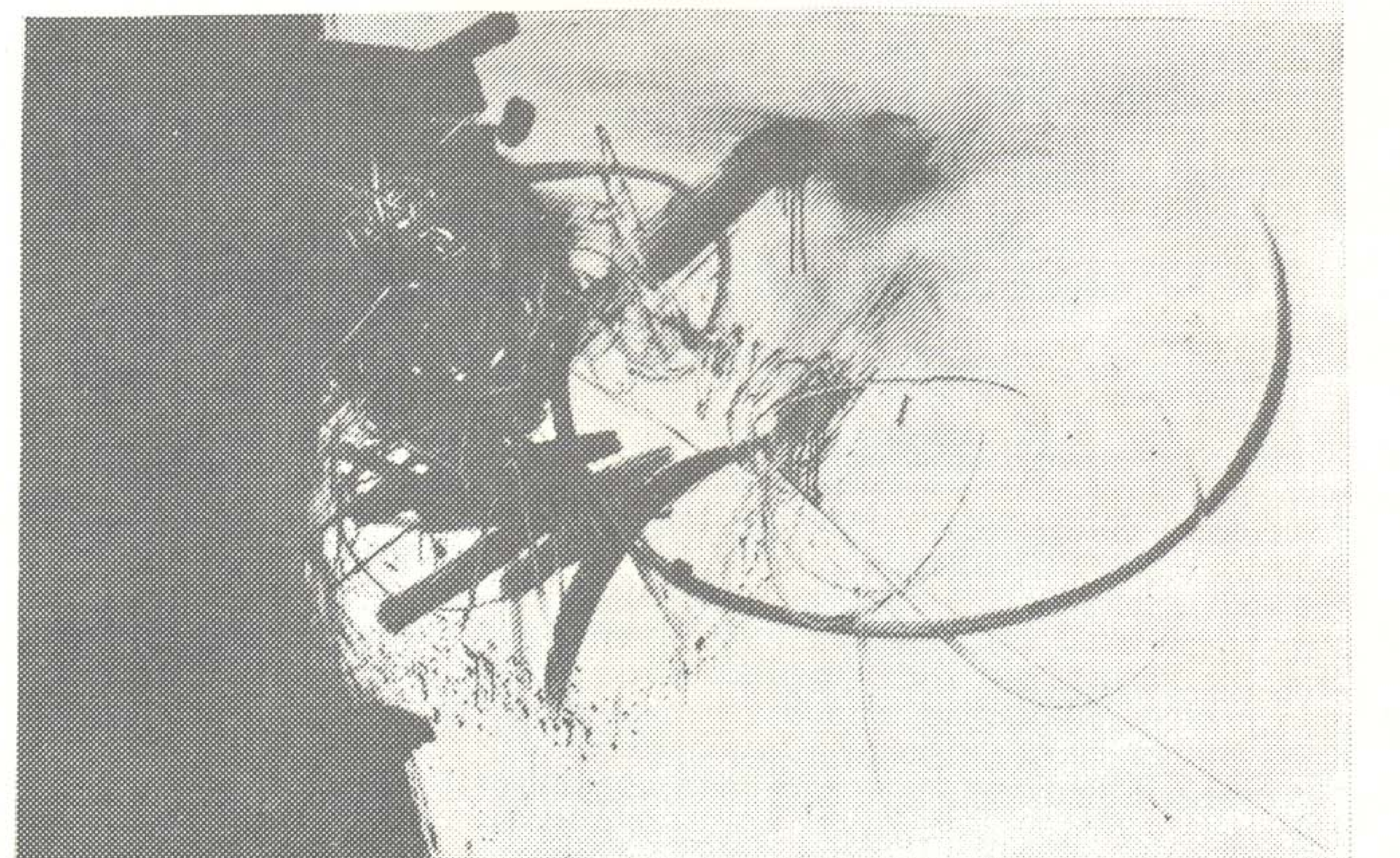
ـ « عندما يتكور في فراشه يتناول ريشته الحادة مع الغواش ، ولكنه لا يعرف ماذا سيرسم . وأثناء رسمه لا يعرف ماذا يرسم . وحين ينتهي لا يفهم ما صنع ؟! » .

هذا الجهل أو التجاهل المعادي للمعرفة الادراكية الحافظة للفن المثقف . هي بالنتيجة نوع من اللقاء مع (فوتوريه) و (جان دوبوفيه) .

القاعة السابعة والعشرون

التجريد آ الحركة والاشارة

مهاجر الماني آخر هو (هانز هارتونغ) تداعيه الغرافيكي الاكثر وضوحا وصراحة يتصدى مع نتاج (سولاج) لقيادة التجريد الغنائي ، السابق لجورج ماثيو . ومن عالم التجريد الغنائي نصل الى العلاقة الأكيدة بين التجريدية التعبيرية المباشرة وبين التعبيرية التجريدية الامريكية ، التي بدأها في (باريس) (جاكسون بولوك) و(سام فرنسيس) و(ريو بيلل)، التي تكمل خط هلاميات مونيه في مرحلة زهور النينفار، عبر تجريدية غنائية . أما الشنسكي فليس ببعيد عن هذه المسيرة رغم مركبه الياباني . ولكن هذا التركيب مع كل ما فعلت به مقدمات التعبيرية ـ التجريدية لم تكن لتقول لا للطريق الأكاديمي لمدرسة المحيط الهادي التي تجمع تجارب أمريكية مع التراث الياباني متوجة بعوالم (زين) التي تعدها (مارك توبي) .

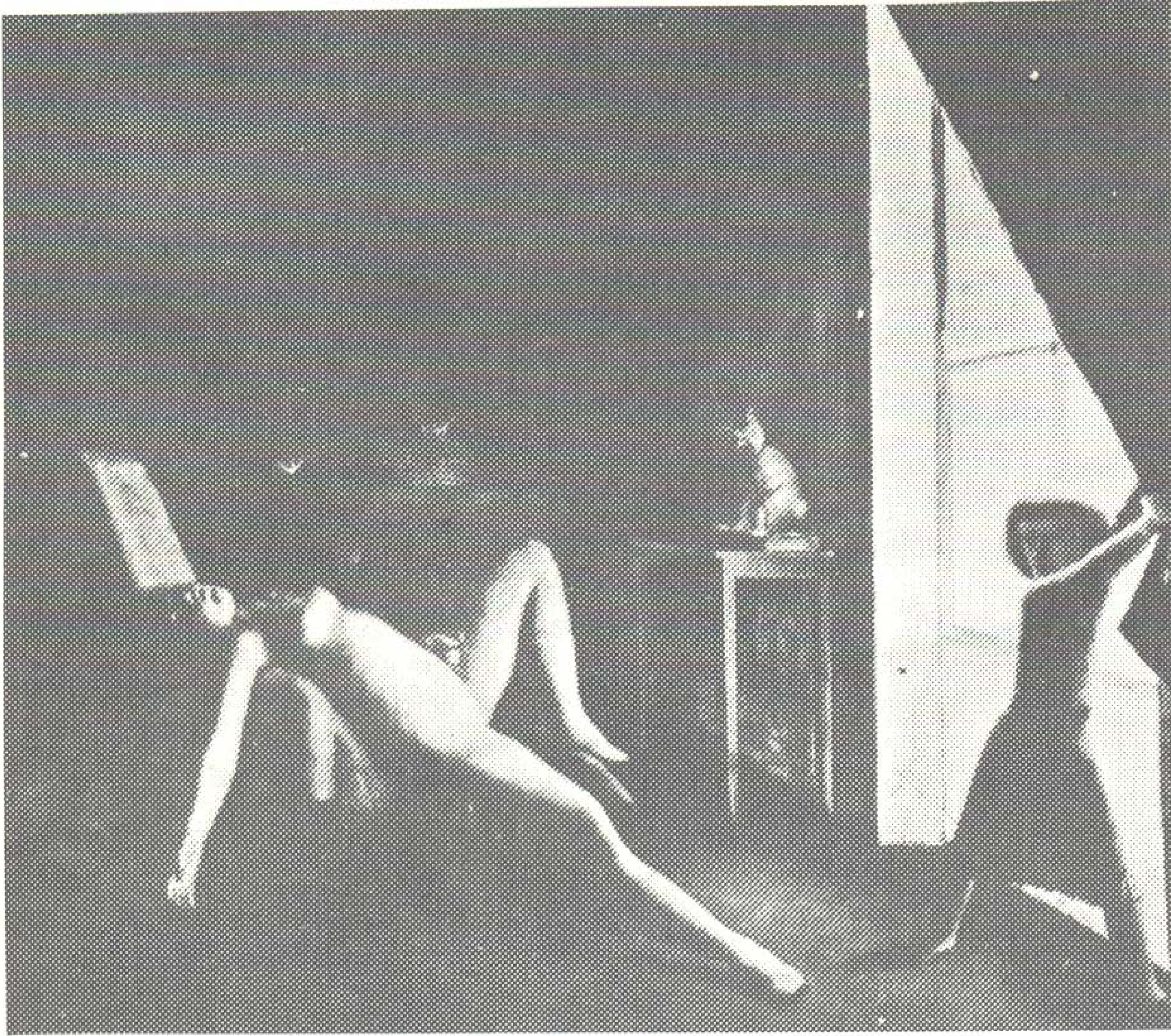


جورج ماثيو ١٩٥١

القاعة الثامنة والعشرون

تمثيلات ما وراء المرئي

وخارج اطار طغيان الواقعية من جهة والتجريد من أخرى كانت رئة الوجودية لا تزال تنفخ الحياة في انتاجات متفرقة من أمثال (بالتوس) الذي تقوم لوحاته على أرضية ميتافيزيقية .

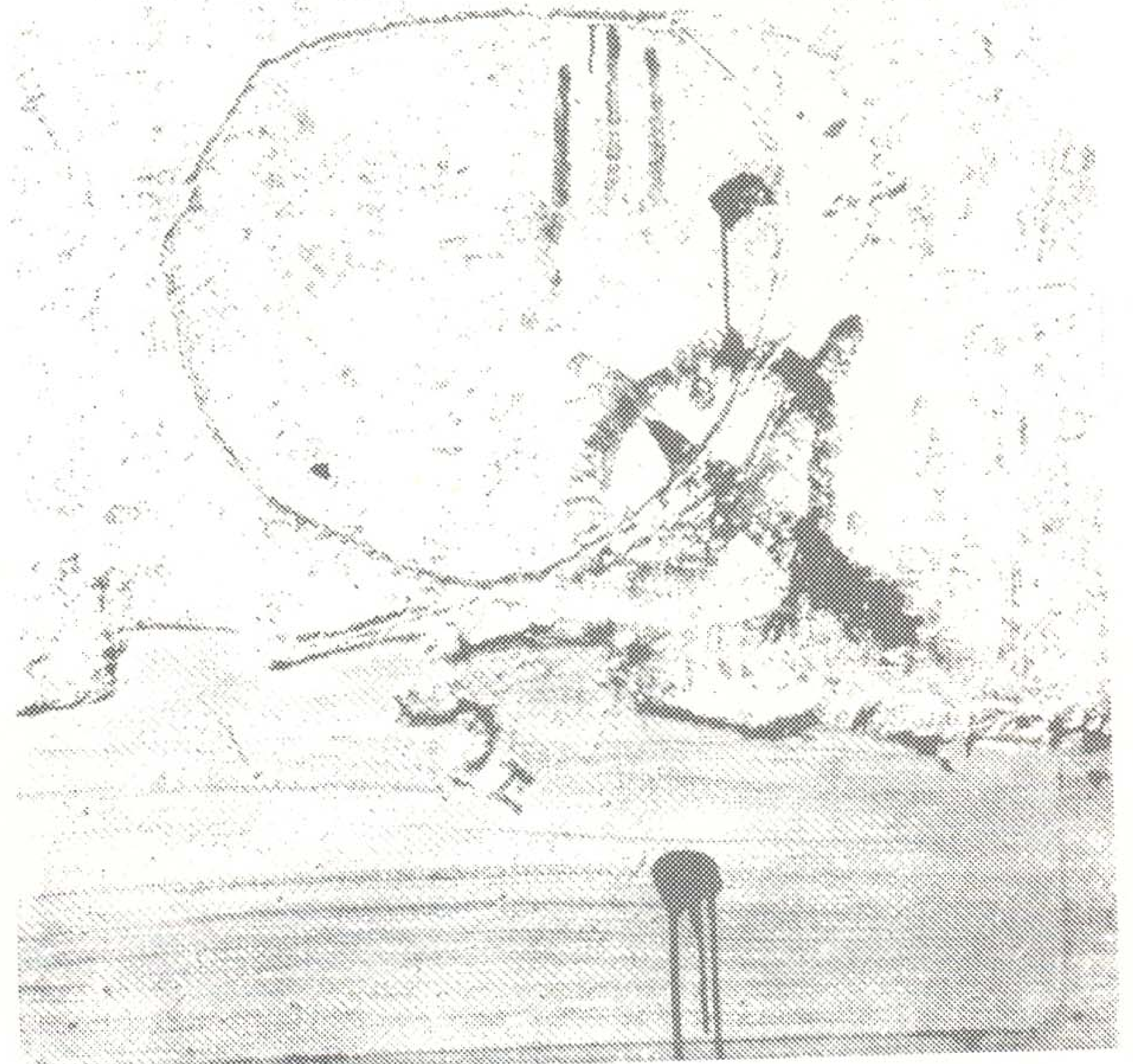


بالتوس الغرفة : ١٩٥٢ - ١٩٥٤

القاعة التاسعة والعشرون

المادة

ان البحث خارج اطار المواد التقليدية الذي كان هوس (جان دوبوفي) كان مثارا للتأمل والمتابعة من قبل جراح : ألبيرتو بوري الذي كان يستعمل الأقمشة الممزقة وأنتوني تابيس الذي كان يغلب استعمال المادة الرملية ، وفي حلا الحالتين نجد أوضاعا من التشطيب والنفي ، لكل ما هو تمثيل .



استوني تابيس — ابيض ولمسات حمراء ١٩٥٤

القاعة الثلاثون

التجريد ٢ لون وشكل

خصصت هذه القاعة لفنانين يعطون أهمية للون من أمثال (بفسنر) و (سونيا دولونوي) و (كوبكا) و (هربان) و (مانيللي) وتشهد بذلك صالة (دونيس رونه) بعد افتتاحها بأعمال (فازاريللي) وابتداع جائزة كاندنيسكي عام (١٩٤٦) .

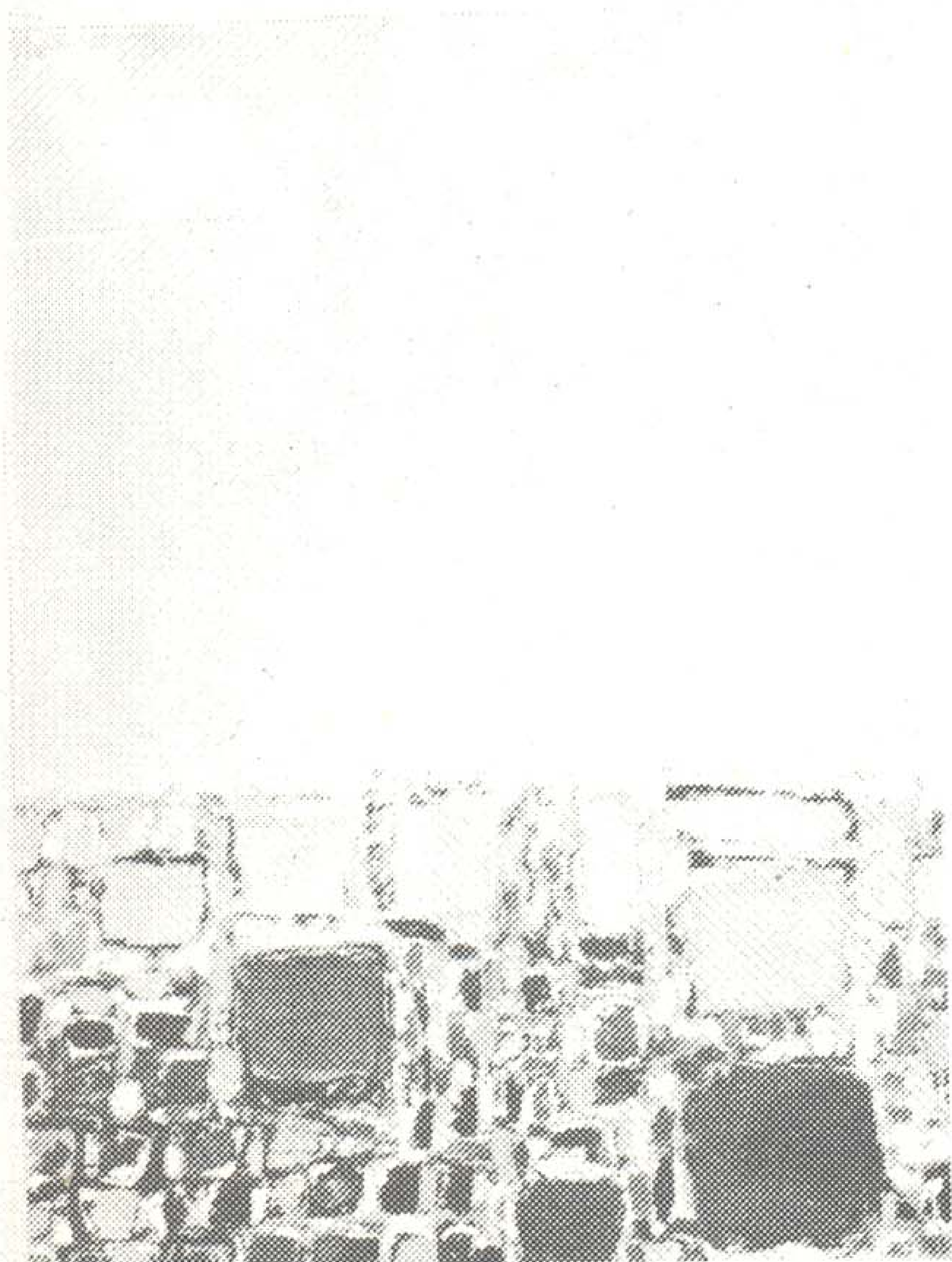
القاعة الواحدة والثلاثون

التجريد ٣ ضوء وطبيعة

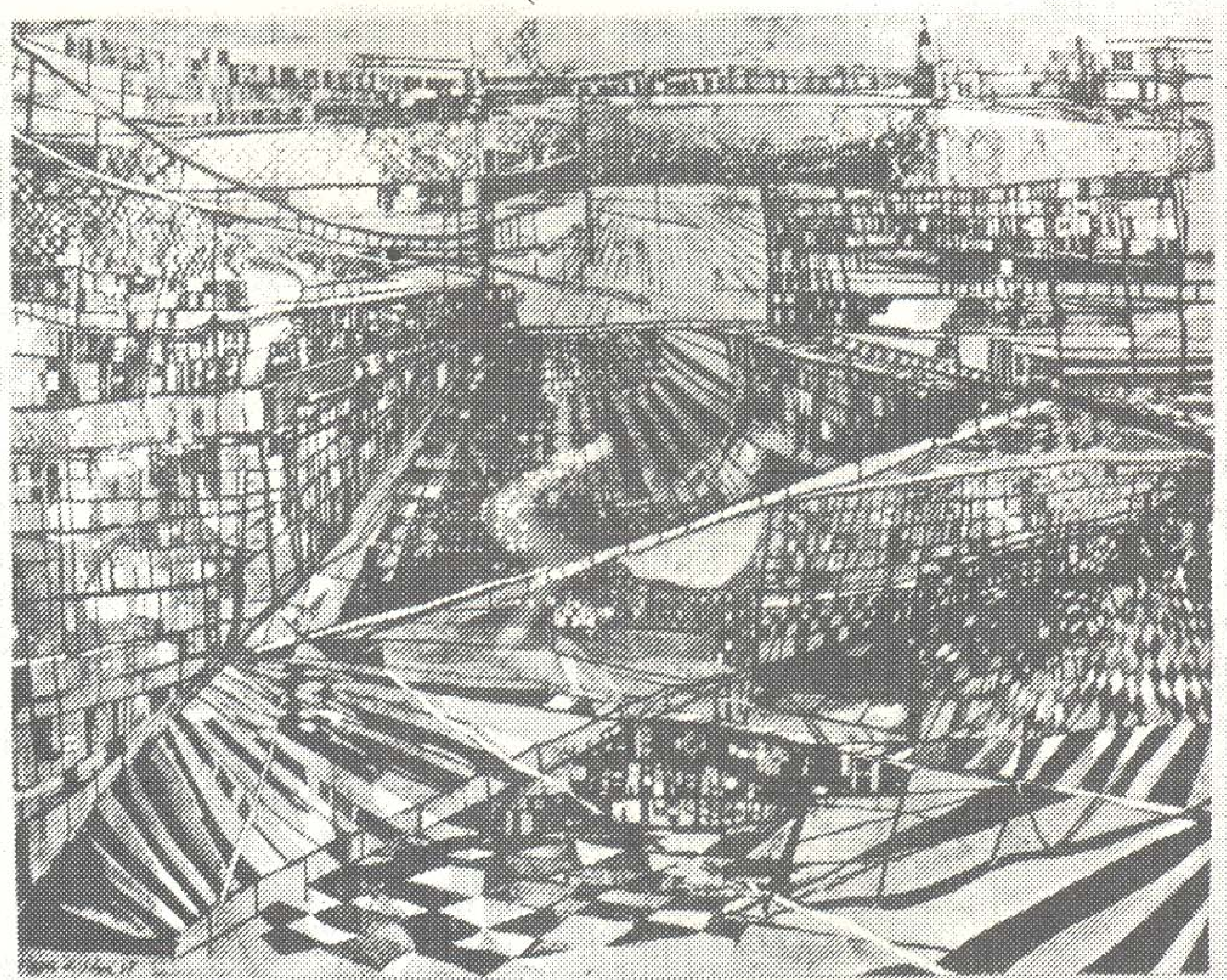
ليس غريبا أن تخصص خمسة صالات للتجريد ، ذلك لأن المسافة الزمنية بين عامي ١٩٤٥ ـ ١٩٥٧ ، هيمن هذا الفن بشكل نسبي فبعد التجريد الهندسي ، والتجريد الحركي ، تمثل هذه الصالة الاتجاه الثالث الذي يتصالح مع المرئي ، مع قيمه الذاتية التجريدية.

ويقدم انماطا من اكتشاف العلاقة المطلقة داخل العالم المحسوس ، سواء أكان طبيعة ام انسان ، ورغم أن هذا الاتجاه يندرج تحته عدد لا بأس به من الفنانين ولكنه لم يشكل في يوم من الايام تجمعا من هؤلاء الفنانين ، مثلا (بيسيير) الذي يبحث عن الطاقات النابضة الضوئية ويعزلها عن كل رؤيا تكعيبية ، نفس الحالة لدى المكتبات المتاهية المتداخلة المنظورات لفييرا دي سيلفا ، ويبدو أن أهم واحد من هؤلاء هو (نيكولا دو ستايل) الذي يقام له معرض خاص الآن في القصر الكبير في باريس .

يمتد انتاج دوستايل الحقيقي بين عامي (١٩٤٥ ـ ١٩٥٥) وأستطيع أن أسميه (ألبير كامي) التصوير ، بسبب تجربته الضوئية والمطلقية ، مع الاشياء ، في الخمس سنوات الاخيرة التي ضجت بانتحاره ، وترك آثارا مفرطة الحساسية للعالم المرئي ، مرتبطة ارتباطا وثيقا بالموسيقى وبالبحث عن شكل ـ علاقة موسيقية، أو بالاحرى عن « موديل » بمعنى الوحدة لبناء سلمه الموسيقي البصري ، وتنوعه بين التنغيمات العجائنية والالوان الشفافة الشديدة التربانتين والقابلة للامتصاص جعلت النقاد يتصورونه متنوعا ، ولم يقم له أي معرض بسبب هذا الاهمال حتى هذه السنة .



نيكولاي دوستايل



فييرا دي سيلفا المكتبة ... ١٩٤٩

القاعة الثانية والثلاثون

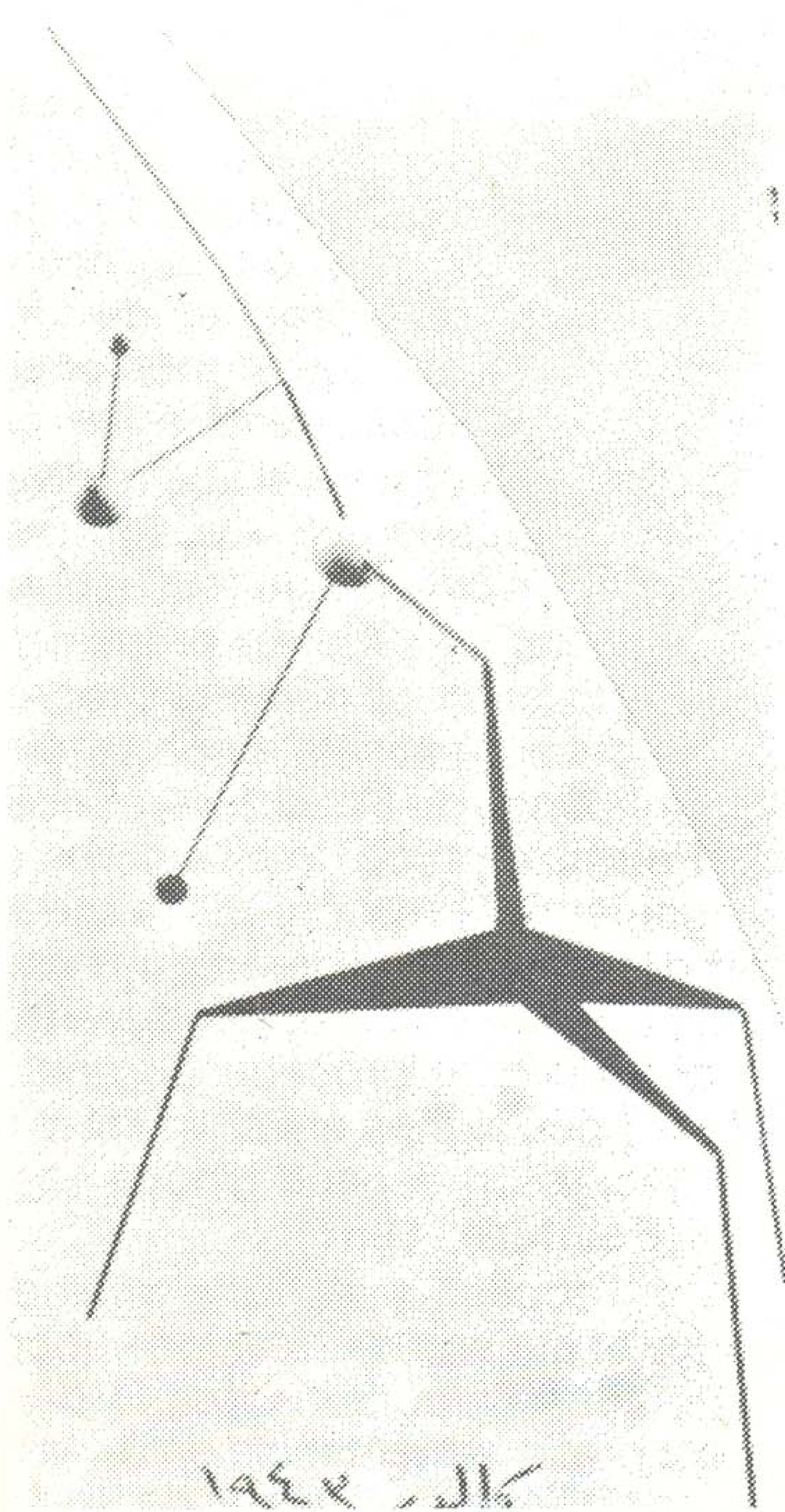
الحياة اليومية والبيئة في الخمسينات

يسيطر في هذه الفترة مفهوم الشكل النفعي والمفيد وتظهر الجمالية الصناعية ضمن اجتياح مفهوم الاستهلاك والانفجار الانتاجي .

القاعة الثالثة والثلاثون

التجريد ٤ من الرقم الى الحركة

بعد تجارب هندسية طويلة بدأت من (موندريان) وتنتهي بفان دويسبرغ ، نجد أن المفهوم الكوني يتطور باتجاه تفتيت السطح بالشبكات الهندسية ، البصرية. في محاولة لتجاوز ايقاعات أمثال (موندريان) وذلك للوصول الى ايقاعات بصرية رياضية تزاوج بين العلم والتصوير من جهة وبين التصوير والموسيقى من جهة أخرى ، بحثا عن مفردات خاصة بهذا التعبير ، وذلك من أمثال : (هربان) و (سوتو) و (كالدر) ثم (فازاريللي) و (آغام) .



كالدر ١٩٤٣

القاعة الرابعة والثلاثون

سد رونسان

في هذا المكان القريب ، منذ عام ١٩٥٧ ، اجتمع عدد من الفنانين يبحثون داخل روح المادة مثل (أرنست) و (كلاين) .

القاعة الخامسة والثلاثون

بدايات الرسم الصناعي

القاعة السادسة والثلاثون

الأدب ٣

عرض وثائق وتسجيلات تحليلية لجيل الكتاب : بيكيت وآداموف ويونسكو .

القاعة السابعة والثلاثون

ما قبل الواقعية المحدثة

يتحرك منذ الخمسينات رد فعل قوي على اجتياح التجريد للتصوير وذلك بالاعتماد على انماط من الموضوعات التأملية ، من طراز الاشياء الجاهزة

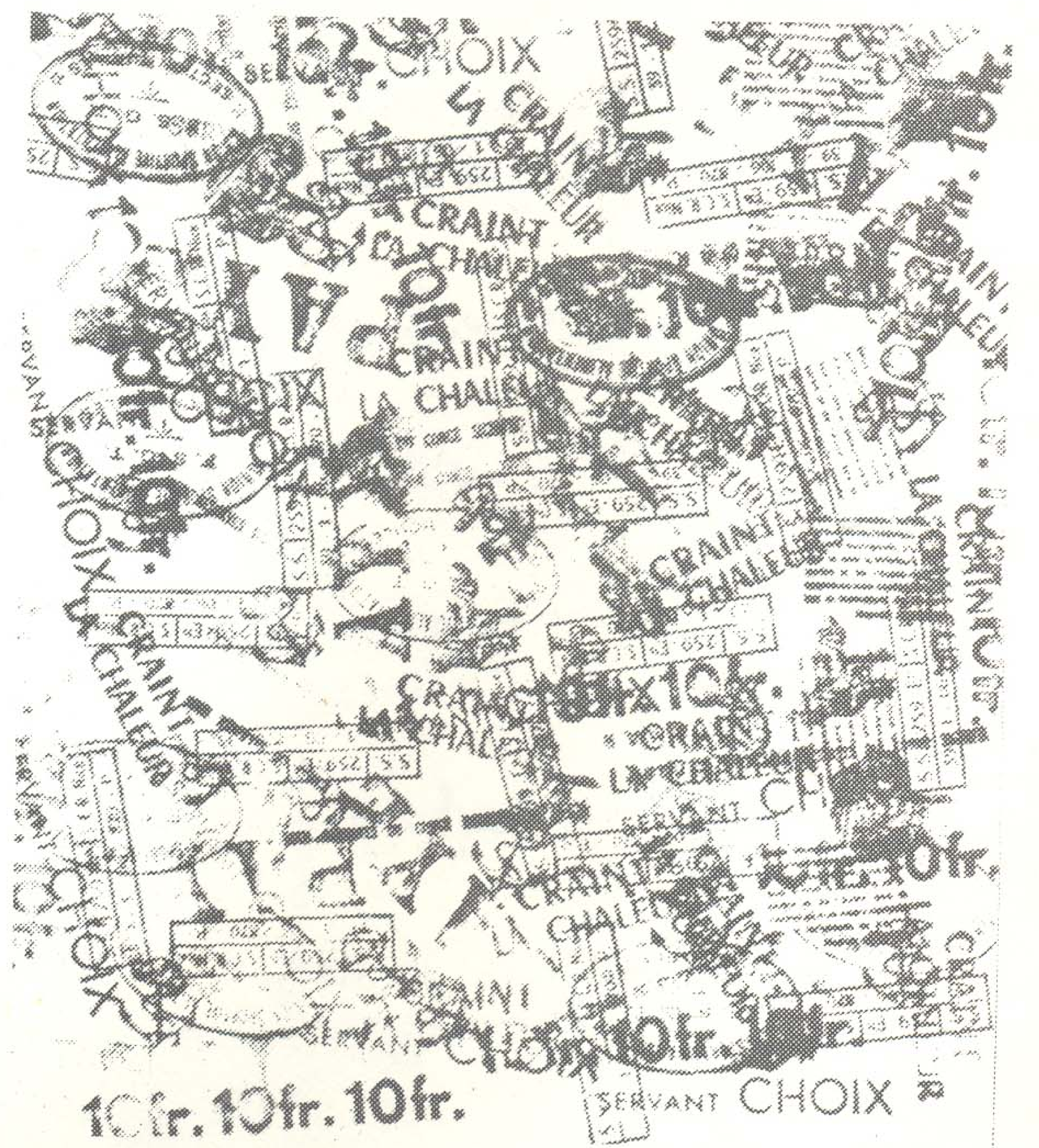
(ريدي ماد) التي اكتشفهـا (مارسيل دو شامب) والذي يحاول إيصال الدادائية ، الى انواع جديدة من الواقعية ، التي هي في نهاية الامر نوعا من التجريد ولكن باستعمال مجموعة ألوان الحياة اليومية .

القاعة الثامنة والثلاثون

التجريد ٤ تماس مع السيريالية

في هذه القاعة تظهر شكلا من أشكال ردود الفعل تجـاه التجريد وذلك بحمله داخل عالم الاحلام ، والخيالات اللاواعية ، السيريالية ، التي أصبحت في طي الغروب ، وقد انعش (روبي رويل) هذا الوعي وفي النتيجة نجد أن القاعتين اللتين تمثلان الرغبة في تجاوز التجريد تقعان في تجريد من نوع جديد .

فاذا ما أخذنا مثالا من القاعة الاولى والتي مهدت كما يشرح عنوانها الى الواقعية الحديثة أو المحدثة . وهو (آرمان) الذي أقـام معرضه الاول على ورق وبلوحات شبيهة بالاعلان في عام (١٩٥٦) يشبه كامل المجموعة التي تدخل بشكل لاواع في مفهوم الاعلان في التصوير ، وهذه هي حال (ريموند هين) و (جاك ودولا فيللوجلي) وكلهـم من مصممي الاعلانـات في الاساس ، أي أن نصل الى تجارب بعيدة جدا عن هذه الروح لدى (سيزار) و (تانغلي) حديثا .



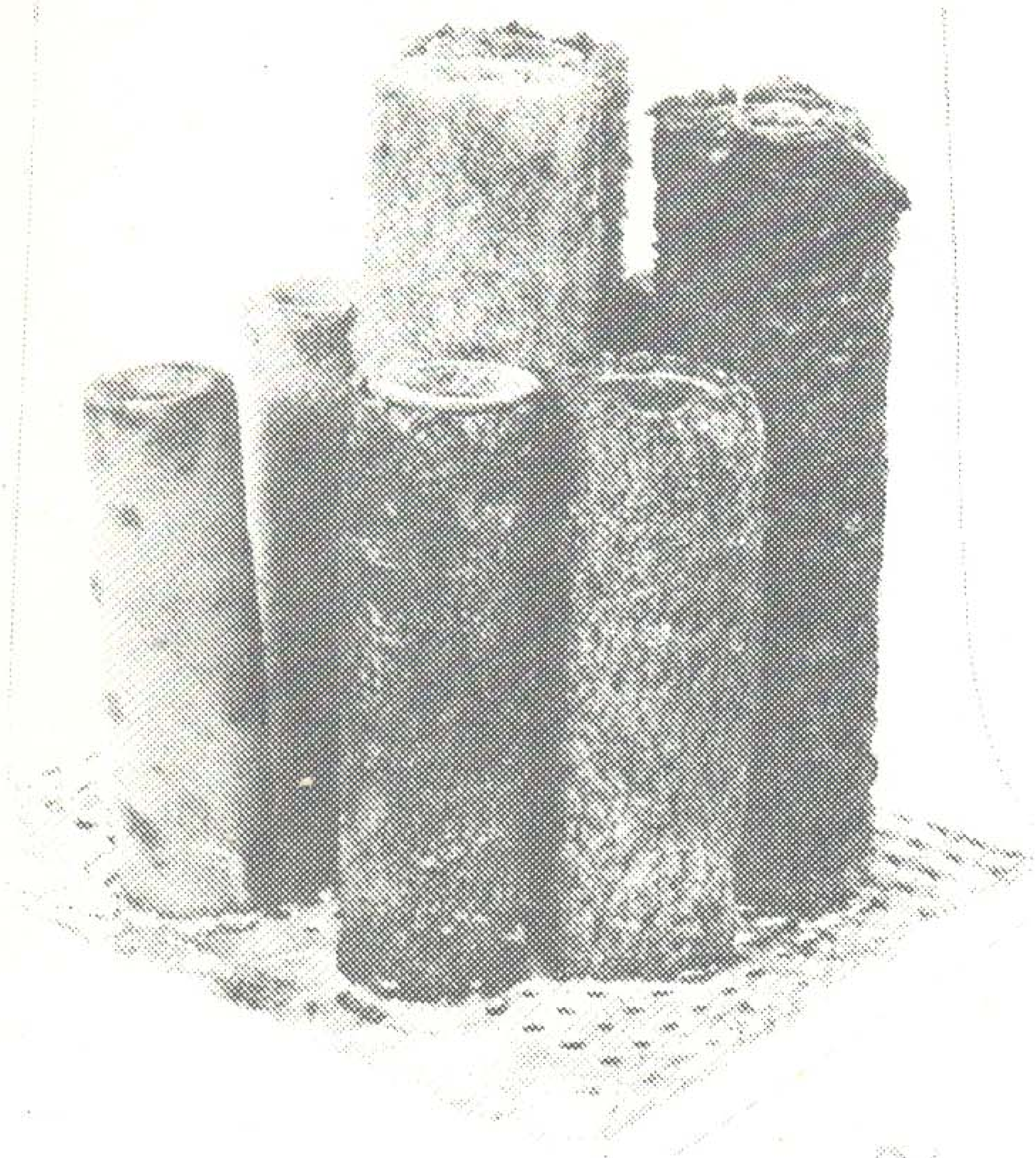
أرمـان احتـام ١٩٥٥

القاعة التاسعة والثلاثون

إيف كلاين وأحادية اللون

هذا الفنان المتميز ، والمغرق في الحداثة ، اكتشف الخصائص الروحية للون منذ عام (١٩٥١) في اسبانيا والمغرب ، ثم تحول نحو اليابان ، وهو بشكل أساسي يهتـم :

ـ « مواصفات اللون الاشعاعية، بالمعنى الاستشراقي والصوفي ، وذلك عبر خصائص « اللون الفيزيائيـة العميقة » ، ويتحدث هو نفسه عن أعماله فيقول : « تغطي كل واحدة من لوحاتي بطبقات متوحدة محضرة بالأساس المتعدد المعالجـة التقنية ، وهـذا التوحد يتجاوز أي رسم وأي تنوع داخل خلايا الدهان، بحيث أن اللون الاساسي المحتقن يجتاح بنية اللوحة جميعها» .



ايف كلاين

القاعة الاربعون

ابحاث في ازمة السكن والاعلان

تبـدو نتيجة ازمـة السكن التي اعقبت الحرب واستمرت مع الانفجار السكاني كذلك فان تعدد المناحي السياسية استلزمت تطور فن الاعلان .

* * *

وهكذا تنفذ ما هياه لنا هذا المعرض ، من مفاتيح، تساعد على ترتيب نسبي لتداخلات التصوير المعاصر مع ميادين الفكر الموازية .

فنـــانون

من المــانيــا الديمقراطية في زيــارة للمقــاومــة

بقلم : اولتريش والينبرغ
ترجمة : د. علي السرميني

في رحلة علمية لفنانين من ألمانيـا الديمقراطية ، أعطت هذه الرحلة الكثير من الحقائق ، والانطباعات من خلال الالتقاء مع الطبيعة والحضارة ، وهذه الصور الحقيقية والمتميزة التي جعلت خصوصية فيها تفرد لهذا الشعب لم يكن بمقدور أحد استلابها منهم كما أن فنهم الاصلي لايمكن القول الا أنه فن أصيل .

وما يعبر عن صدق المشاعر في وجود المجابهة التي تقع في صميم نضالهم لانتزاع حقوقهم وكفاحهم الوطني للحصول على حقوقهم المشروعة واستقلالهم الوطني .

ان موقعهم الخاص يتطلب الوقوف تجاه تلك الاحداث السياسية بمواهب فنية تعبر عن كفاحهم .

ولذلك قامت مجموعة من الفنانين التشكيلين من ألمانيا الديمقراطية في رحلة قاموا بها في منتصف (١٩٧٩) الى لبنان بمناسبة المؤتمر التأسيسي للاتحاد العام للفنانين الفلسطينين ، والذي انعقد في احدى ضواحي بيروت وقد استضاف المؤتمر كل من (ادمون بيشتل) و (فالكو بيرفنت) ، و (اوفي بولمان) و(كرستيان هاينز) و(غونتر ريشن) وفي غضون ثلاث أسابيع أعطوا الامكانية لزيارة مناطق في الجنوب اللبناني .

ان تلك البعثة الدراسية استفادت من هذه المناسبة لاغناء مواهبها الفنية ، فظهرت مئات الرسوم واللوحات الزيتية التي عبرت عن كل مارأوه من أحداث في السنتين الماضيتين على الساحة اللبنانية ، التي عرفت باسم معرض الفنانين الشباب في مدينة [فرانكفورت اودر] وحيث ظهرت في المعرض لوحات متميزة لقد قدمت اللوحات والتماثيل والاعمال الخلاقة والكثيرة ، والتي مثلت حالة الشعب الفلسطيني وكفاحه العادل، وحيث أنجز معرض لهم في مدينة (كوتبوس) ، ويوجد الان بعض اللوحات الفنية التي تلقى اهتمام كبير في مركز المعارض الفنية الجمهورية ألمانيا الديمقراطية ووزارة الثقافة ، وكلاهما يهيء لعرض تلك الاعمال تحت اسم (**رأي في فلسطين**) ...

الى متى يطول الانتظار ؟!.



فتاة من فلسطين

وان هذه المساهمة من أجل تقوية العلاقات بين المانيا الديمقراطية والشعب العربي الفلسطيني في التعبير عن التضامن في كفاحه العادل .

وان المعرض الفني في كوتبوس وكذلك بقية العروض النحتية تستطيع أن تعطي صورة واضحة عن حياة الفلسطينين السياسية والفنية .

وان هذه الرحلة العلمية الى الشرق الاوسط ، حركت مشاعر الزائرين الفردية والجماعية واعطت كلا منهم موقفا تجاه القضية العادلة .

وان الكتابات اليدوية والفنون الشعبية والمواهب الفنية تشكل دائرة مغلقة وتقدم الحالة الحقيقية من خلال معسكرات اللاجئين ، تقدم التلاحم الوطني ، والارادة الوطنية في الكفاح التي شملت وجوه الثقافة المختلفة والحضارية .

والمتع في هذا المضمار : أن اللوحات رسمت لوجوه مختلفة عبرت عن الحالات التي يعيشها المجتمع الفلسطيني .

فكانت اللوحات معبرة عن الاطفال الفلسطينين ، ولم تكن صورة عن شخصية معينة ، وانما عن صورة عامة تحرك مشاعر الانسانية لتحقيق الامن والسلام .

ان دور (الفن التشكيلي) في كفاح الشعب العربي ضد الامبريالية العالمية يزداد عاما بعد عام ، وخاصة في سبيل تحرير فلسطين كما قالها الفنان الفلسطيني (اسماعيل شموط) فقد قال :

ـ (الفدائي مع البندقية ليس رمز الثورة الفلسطينية فقط) ...

ولكن مثلما عبر الفنانون الخمسة في محاولتهم لفهم القضية الفلسطينية بشعب يعاني من ضروب القهر والارغام والتشرد والسجون وهذا مانراه في لوحة الحفر للفنان (ادمون بيشتل) ، و(فالكو بيرفنت) ، و(اوفي بولمان) و(كرستيان هاينز) وخاصة اللوحة عن موضوع المطرودين حيث اننا نرى جماعة من الناس أمام رمز الصليب المكون من أعواد مشوهة مما يعطي صورة الالم ، ولوحة (آمال بالثورة) التي قدمها للفنان ريشن وكذلك لقاء مع الطبل والمزمار لنفس الفنان .

ان كفاح الشعب العربي الفلسطيني الذي تقوده منظمة التحرير الفلسطينية والذي هدفه الاعتراف بالحقوق المشروعة للشعب العربي الفلسطيني والذي توضح تماما في هذه المرحلة ، وان السلام والامن في هذه المنطقة من الشرق الاوسط لايمكن أن يتحقق الا بانسحاب اسرائيل من كل المناطق المحتلة الفلسطينية والعربيه والاعتراف بحقوق الشعب العربي الفلسطيني ، وعودته الى وطنه الاصلي ، وحق تقرير مصيره في تكوين دولته المستقلة في أرضه ، ان هذه العبارات هي منطلق أساسي لحكومتنا ، وان التضامن مع الشعب العربي الفلسطيني قد أصبح يملك الابعاد العديدة ، ولقد انسجم ذلك مع الفن التشكيلي الالماني ، فقد أصبح عدد من الرسامين التشكيلين والنحاتين عناصر فعالة في هذا المضمار ، فتضامنهم مع الفنانين الفلسطينيين يلعب دورا كبيرا في حركة التحرر التي تقوي الشعور الفني ، وتمتن الوعي السياسي .



فلسطين صغير

لقد تعرفت عناصر هذه الرحلة على بعض الفنانين الفلسطينين ، والنحاتين اضافة الى تحليلها للاعمال الفنية ، وما ساهمت به في تعميق اللقاءات السياسية ، وان تلك اللقاءات قديمة قدم الفن نفسه ، وما حققته البعثة وما فهمته بعناصرها ، ادمون بيشتل ، وفالكو بيرفنت ، وأوفي بولمان وكرستيان هاينز ، وغونتر ريشن في موضوع فلسطين وقضية الارهاب والظلم والقهر الذي يأخذ ابعادا واسعة ومخيفة ، وان الانتاج الذي قام به هؤلاء الفنانين قدتحول الى رمز للصداقة ممزوجة بالفن بالاضافة الى تعميق الشعور ، تجاه شعب مظلوم ، وسوف يلعب هذا الانتاج دورا كبيرا في المعرض الخريفي في مدينة كونبوس ، وسوف يكون عنوانه : دعوة للتضامن مع الشعب العربي الفلسطيني .

عن مجلة بلدن كونست
الالمانية الديمقراطية



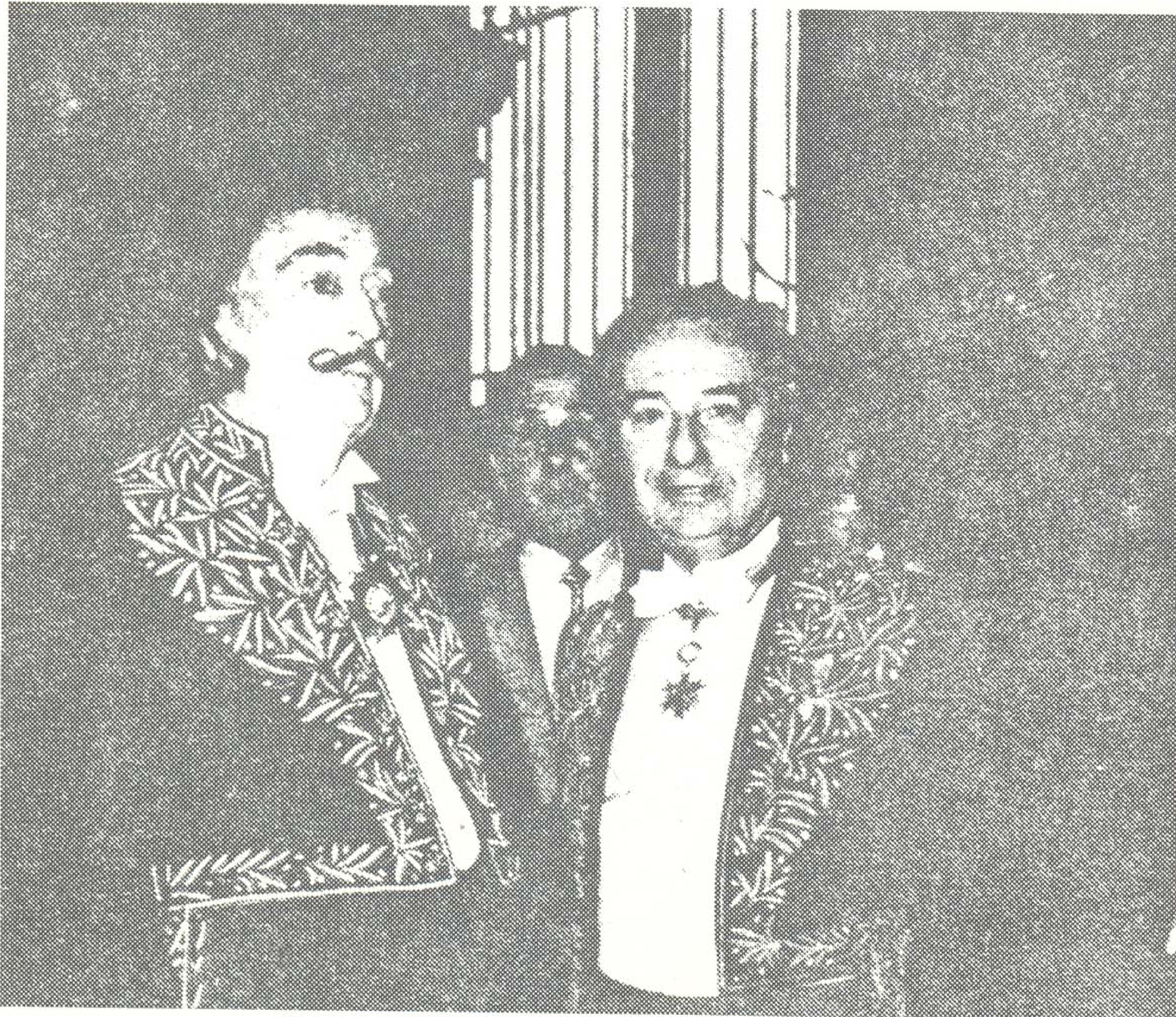
لاجئون

كارزو

من مدينة حلب إلى أكاديمية الفنون الجميلة في فرنسا

بقلم : نظار نظاريان

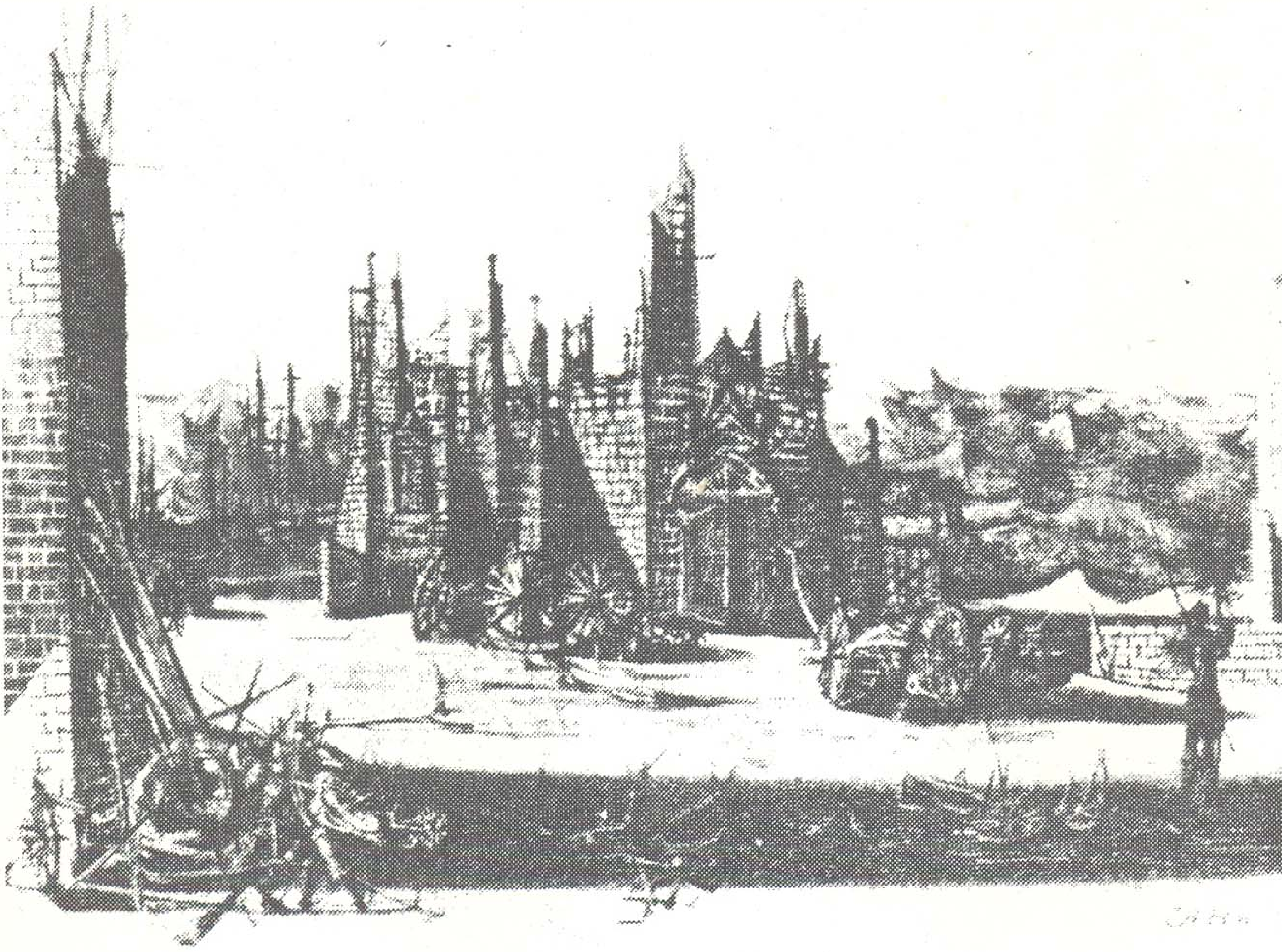
عائلة هاريتون طولوميان ، استوطنت في مدينة حلب في القرن التاسع عشر ، وعمل أفرادها في فن التصوير الفوتوغرافي ، في أوائل عام (١٩٠٠) في استديو لهم في ساحة باب الفرج ، كان رب هذه الاسرة هو (هاريتون) تساعده في العمل زوجته ، وربما كانت أول امرأة تمتهن هذه المهنة في بلاد الشام كلها . ولد لهذين الزوجين صبي سمياه (كارنيك) عام ١٩٠٧ في الاول من شهر كانون الثاني . ثابرت الام على العمل بالتصوير الفوتوغرافي بعد وفاة زوجها ، وهي تكافح في سبيل اللقمة وتربية ابنها ، ترعرع كارنيك (كارزو) في كتف امه في مدينة حلب حتى عام (١٩١٨) وهو



ومع دالي



كارزو مع بيكاسو



منظر خيالي



نزهة العشاق

يتلقى من والديه حب التصوير والذوق الفني ، ثم انتقلت العائلة من حلب الى القاهرة حيث اكمل (كارزو) تعليمه في المدارس الارمنية ، وكانت بوادر الموهبة الفنية فيه تتفتق بشكل ملفت للانظار . فأرسل الى (باريز) ليدرس في كلية الهندسة ، ثابر (كارزو) في باريز على دروس الكلية ولكنه الى جانب ذلك كان يتلقى دروسا في فن الرسم ، وظهرت لوحاته لاول مرة

في المعرض الذي أقامه عدد من كبار الفنانين الارمن في باريز سنة (١٩٢٧) بينهم الفنان الارمني الكبير [مارديروس صاريان] . استمر كارزو في طريق الفن بين التيارات الفنية التي كانت تتمدد حينذاك واشترك ببعض الاعمال في المعرض الذي أقامه عدد من الفنانين الفرنسيين سنة (١٩٢٩) في باريز . مال كارزو خلال الاعوام (١٩٣١ ــ ١٩٣٤) الى الفن التجريدي ، حتى

افنا نراه يشترك في المعرض الذي أقامه الفنانون التجريديون تحت اسم صالون (الفنانين المستقلين) ، لكن محاولات كارزو في الفن التجريدي لم تدم طويلا اذ ترك التجريد بين الاعوام (١٩٣٥ - ١٩٣٨) متجها الى رسم الوجوه ورسم التكوينات والطبيعة الصامتة.

لم تكن الحياة سهلة المنال في مدينة مثل باريز أمام كارزو الطموح فكان مضطرا للبحث عن مورد للمعيشة ، وفي سبيل تامين هذه المعيشة كان عليه أن يعمل ، لذا نراه في هذه الفترة يعمل لحساب المجلات والصحف برسومه الى أن تيسرت احواله فتزوج عام ١٩٣٦ . وفي عام ١٩٣٨ أقيم معرض في باريز تحت شعار فكري (ليبق الفكر يقظا) فاشترك (كارزو) في هذا المعرض مستحقا الجائزة الثانية بين عدد كبير من الفنانين الفرنسيين والاجانب . وفي سنة ١٩٣٩ قدم كارزو أول معرض خاص بلوحاته في باريز.

سار كارزو على خطى حركة الفنانين (المستقلين) خلال الاعوام ١٩٤١ - ١٩٤٤ . رغم اوزار الحرب العالمية الثانية ، واشترك خلال هذه المدة في عدة معارض للحركة المذكورة . كما اشترك في معارض الخريف في فرنسا .

قام كارزو برحلات في أنحاء العالم لعرض اعماله الفنية ، فنراه في سنة ١٩٥٠ يزور مصر ولبنان عارضا لوحاته في كل من القاهرة والاسكندرية وبيروت . وينتقل الى نيويورك سنة ١٩٥٠ حيث يعرض اعماله الفنية فينال جائزة (هولمارك) الفنية الاولى ، وينتقل من هناك الى سويسرا عارضا أعماله في جنيف ولوزان.

الى جانب هذه المعارض والاعمال الفنية قام كارزو في ابداع أجمل الديكورات لعدد من الاوبيرات العالمية نذكر منها اول ديكور رسمه لاوبرا (الهنود المهذبون) لرامو عام ١٩٥٢ ، كذلك ديكور مسرحية (اتال) لراسين في الكوميدي فرانسيه .

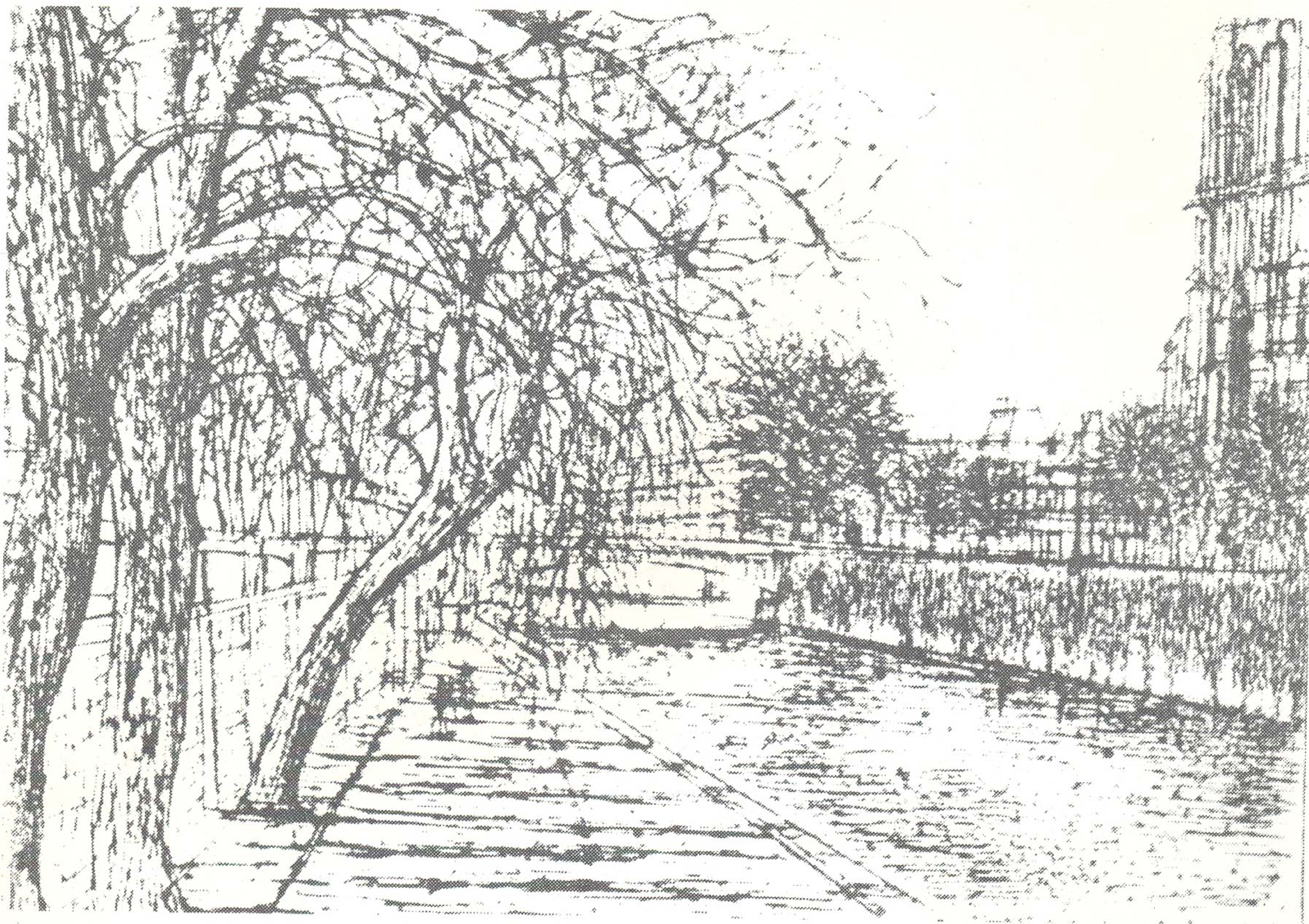
قدم كارزو سنة ١٩٥٣ سلسلة من رسومه سماها (سلسلة فينيسيا) في عدة معارض ، واول معرض له افتتح في لندن سنة (١٩٥٤) ، وفي هذه السنة استحق كارزو الجائزة الاولى في مسابقة (ايل دي فرانس) التي اقيمت في باريز خلال شهر تشرين الاول من السنة المذكورة ، على لوحته التي تحمل عنوان (قصر بوجيفال المهجور) . في سنة ١٩٥٥ أقيم معرض دولي للفنانين العالميين في طوكيو فنال كارزو الجائزة الاولى في هذا المعرض ، اضافة الى الجائزة الاولى في معرض نيويورك (جائزة هولمارك) للمرة الثانية . واستمرت أسهم كارزو في الارتفاع ، واستمر هو في عمله بنشاط وهمة ، واصبح معروفا في كافة الاوساط الفنية العالمية ، واشترك كارزو في معرض (ابوكاليبس) سنة (١٩٥٦) في باريز ، ونال هذا الفنان الكبير أعظم



أرلـوكان



تضحيـة ١٩٦٦



قرب كنيسة
نوتردام دي باري

وسام فرنسي ، وسام (جوقة الشرف) .

ليس من الغريب أن يستوحى أي كاتب موضوعا ما من لوحات فنانين مشهورين ، هكذا كان وضع الكاتب الفرنسي (جاك اوديبيردي) الذي استوحى موضوع كتابه المسمى (البحيرة الشائكة) من لوحات كارزو الفنية ، فقام كارزو بتزيين هذا الكتاب برسوم فنية سنة (١٩٥٧) ، كما قام في نفس السنة بتزيين كتاب (فرانسيا) للكاتب الفرنسي الكبير أندريه موروا ، ونال الفنان على ذلك لقب (فارس الفن والادب) ، كما انه زين كتاب (وداعا للسلاح) لهمنغواي ، كذلك كتاب (المذكرات) لألبير كامو .

ثابر كارزو على اقامة المعارض الفنية ففي عام ١٩٥٩ نراه في معرضه في نيويورك ، وخلال السنتين ١٩٦٠ ــ ١٩٦١ يقيم معارض عديدة في كل من اسبانيا وسويسرا والمدن الفرنسية المختلفة ، وفي عام ١٩٦٢ ظهرت أعمال كارزو الجديدةفي معرض (صالةالشموس) حيث لوحظت سيطرة اللون البرتقالي على أعماله ، كما ان صالة (الغرافيك) قدمت عرضا لاعمال الغرافيكية سنة ١٩٦٥ في باريز ، ولم ينقطع كارزو عن التجوال، فنراه يقوم برحلات الى اليونان وسويسرا والاتحاد السوفياتي ويقيم اول معرض له في ارمينيا السوفياتية سنة (١٩٦٦) في يريفان .

عالم كارزو الفني :

بعد تلك الخطوط التي قدمناها عن حياة كارزو ، سنحاول الدخول الى محراب قيمه الفنية بكل حذر ودقة ، اذ ليس من السهل ولوج عالم فنان مثل كارزو بسهولة ويسر . لا بد ان نربط حركة التطور الفني عند كارزو بتطور حياته ، كذلك بتطور المجتمع وبتطور الحركات الفنية العالمية . حسب رأي اكثر النقاد التشكيليين فان شهرة كارزو تبدأ عندما كان يدرس في أكاديمية الفنون الجميلة الحرة في مون پارناس في باريز سنة ١٩٢٩ عندما نالت لوحته المسماة (حدائق الفرنسيين) ، لكن ريشة كارزو في هذه الفترة من حياته الفنية اخذت نتيجة نحو الطريقة الحديثة في الرسم ، وخاصة بعد انضمامه الى حركة (المستقلين) . نميز في هذه الفترة لوحاته بسيطرة الالوان الاحمر والاخضر والازرق ، الى جانب اللون الغامق في الارضية والعمق

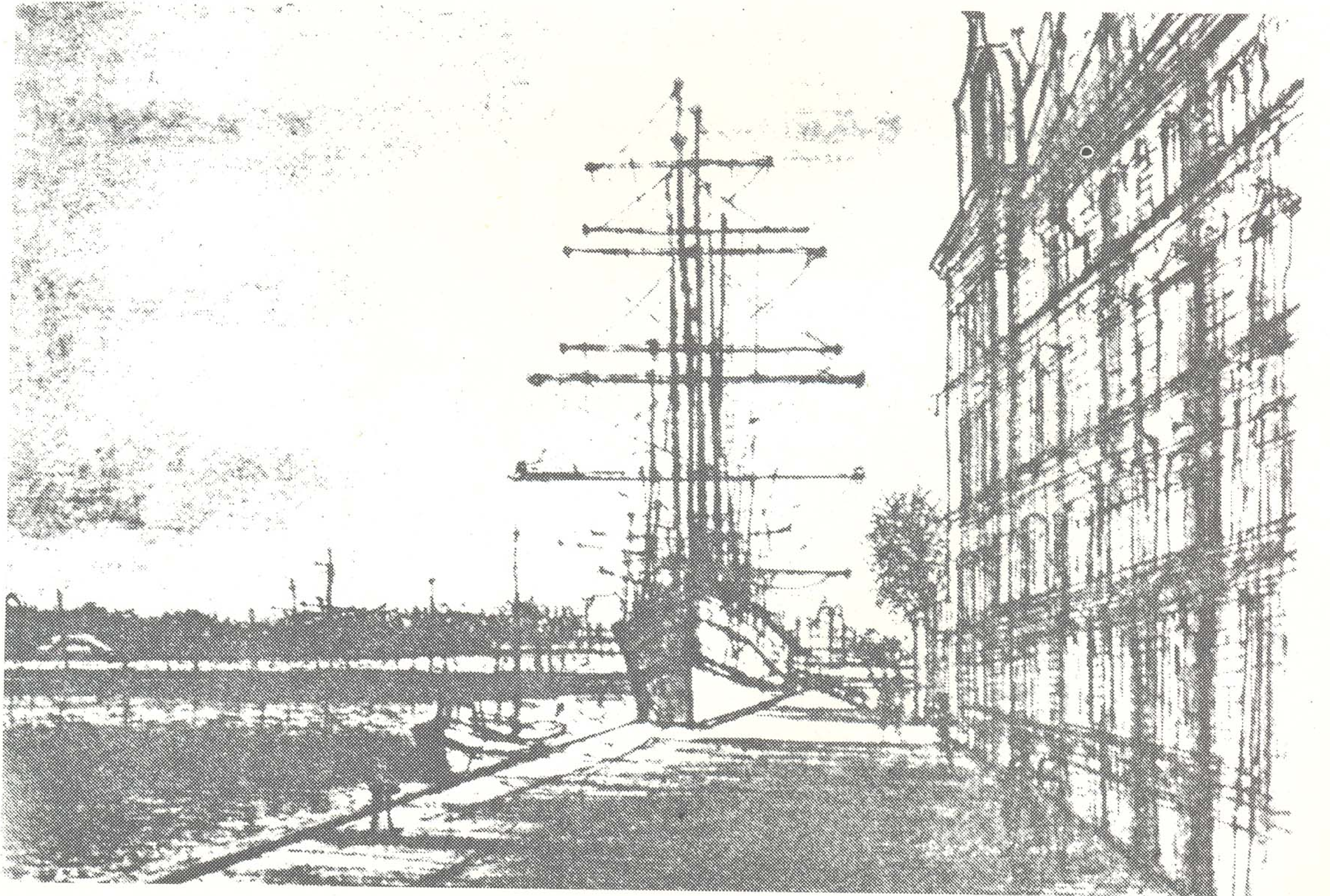
بقي كارزو يتمايل بين الاتجاهات والالوان والحركات الفنية رغم طرح اسمه كفنان موهوب واصيل ، ولكن اسمه لم يخرج خارج فرنسا كفنان مشهور وكبير الا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكأن معاناة الحرب قد صنعت من هذا الفنان الذي كره الحرب، فنانا جديدا، ان هذا الفنان الذي عايش أهوال الحرب وذاق مرارتها

ورأى جحيمها رؤيا العين وحلم بالامل الانساني الكبير ، عالم انسان ما بعد الحرب ، عالم الحق والعدالة الانسانية لكن آمال الفنان الانسان قد خابت ، واية خيبة . ان الحرب تركت في نفس كارزو أعصابا متوترة كخطوط السكك الحديدية أو كأشرطة الهواتف ، تركت مناظر المدافع (لوحة المدافع) ، ومناظر الخراب والقصور المهجورة (مناظر القصور) ، واجهزة الرادار تسيطر على زرقة سمائنا الصافية (الرادارات)، وهذا المنظر الرهيب للصواريخ التي تتحدى عظمة الانسان بالويل والدمار ، كأن ريشه كارزو المناهضة لكل هذه الاسلحة تصرخ في وجه الانسانية قائلة : الويل لك ايها الانسان ، انك خلقت ادوات الحرب ولم تنته من حرب كونية حتى اخذت تستعد لحرب كونية اخرى مدمرة (انظر لوحة الصواريخ) ، ان هذه الصواريخ الموجهة نحو السماء بقنابلها الذرية هي اشواك مغروسة في قلب البشر تتحدى ارادة السماء السمحة العطوفة ، ان مناظر السكك الحديدية ومحطاتها والمرافىء البحرية المهجورة كلها توحي بالشعور بالازمات ، بخلوها من الناس والحياة الا نادرا .

لوحات كارزو صورة صادقة للازمات الزمنية ولمشاكل الانسان في هذا العصر المضطرب بين البناء والدمار بين الحرب والسلام بين التحرر والاستعباد .

ففي كل لوحة من لوحاته يحاول كارزو ان يقدم لنا العالم الداخلي بشكل خاص لما يرسم ، ان كان ذلك في رسم الوجوه او في رسم المناظر ، انه ذلك الفنان الذي لا ينخدع بالمنظر الخارجي أو المظهر البادي للعيان ، وانما الذي يقصده في لوحاته هو أن يتوغل الى روح الامور ، الى جوهر الكائنات ليحلل ما في الداخل من أسرار وجمال وقبح . انه عالم نفساني يريد سبر ما في هذا العالم من اسرار بطريقة الرسم . ربما يلاحظ المشاهد محاولات الفنان في لوحاته كأنه يريد أن يكون تلك الاشعة المجهولة التي تكشف لنا **اعصاب الاشخاص أو الوجوه مهملا جمال مناظر العضلات أو الجمال الخارجي . لا يهتم كارزو بالمنظر الخارجي بقدر اهتمامه بما تكتنف هذه المناظر من الاسرار الداخلية ، يهتم بالهيكل وبالاساس الذي يحمل البناء ، تبدو العصبية على لوحاته ، وتسود التوتر جو هذه اللوحات والديناميكية كأنها كتل من الاعصاب : (متوترة مستعدة للاجابة على سؤال يطرح عن المضمون ، عن اصل البناء الداخلي) . كما يقول الناقد التشكيلي هاريتونيان .**

يعتبر كارزو من اكبر الفنانين المعاصرين في الفن الحديث ، وصاحب مدرسة فنية خاصة به ، وان اعماله تحتل المرتبة الاولى في متاحف العالم ، انه لا يشطح الى التجريد ، لكنه حزين في عصر الحروب



قرب كنيسة نوتردام



مدينة في البندقية

والقنابل ، حزين لما يحدث للبشرية ، فهو يخاف على الانسان خوفه على نفسه لما سيحدث . فاذا اعدنا النظر الى لوحاته فاننا نشعر بانهزام الانسان أمام جبروت عصر التكنولوجيا المرعبة من سفن ومدافع ورادارات وصواريخ (انظر اعماله في سلسلة ابوكاليبس) . ففي هذه الاعمال يصور فلسفة الفنان في مجال مصير الانسان والانسانية ،وهذا لا يعني ان كارزو فنان متشائم ، كما ليس هو بالفنان اليائس لا بألوانه ولا بمضامين رسومه ، انه ينذر ويحذر دون يأس ، انه يبين دون وعظ فهو مؤمن بالتقدم الانساني ويكره كل ما يمس البشر بسوء .

ان سلسلة ابوكاليبس ، ومعناها (رؤيا يوحنا القديس) نالت نجاحا منقطع النظير في باريز سنة ١٩٥٧ ، وليست لهذه الكلمة علاقة ـ كما يقول النقاد ـ بالانجيل وانما اتخذ هذه التسمية ليحذر الانسانية مما تحدق بها من المصائب والكوارث .

بطلات كارزو نراهن في أحضان الطبيعة وحيدات متفكرات ، قد تعود بك الى أقصى درجات الفردية في الشخصية مثال (المرأة ذات العيون الخضر) كذلك لوحة (الام والطفل) ولوحة (ما دام كروز) وارلوكين ولوحته الشهيرة (نزهة العشاق) وهذه اللوحة الاخيرة دعيت بأنها (شاهدة زمانها) ، وليس عن عبث نالت جائزة (أوربا) الكبرى في معرض بروج .

لقد ظهر مذهب كارزو ـ في فترة ما بعد الخمسينات ـ في التركيز على العمق في اللوحة واظهاره بشكل جلي وهذا الاتجاه عند كارزو تتوضح لنا في لوحاته الآتية .

١ ـ قصر الشاطيء .
٢ ـ الغابة .
٣ ـ ارلوكين .
٤ ـ السكك الحديدية .

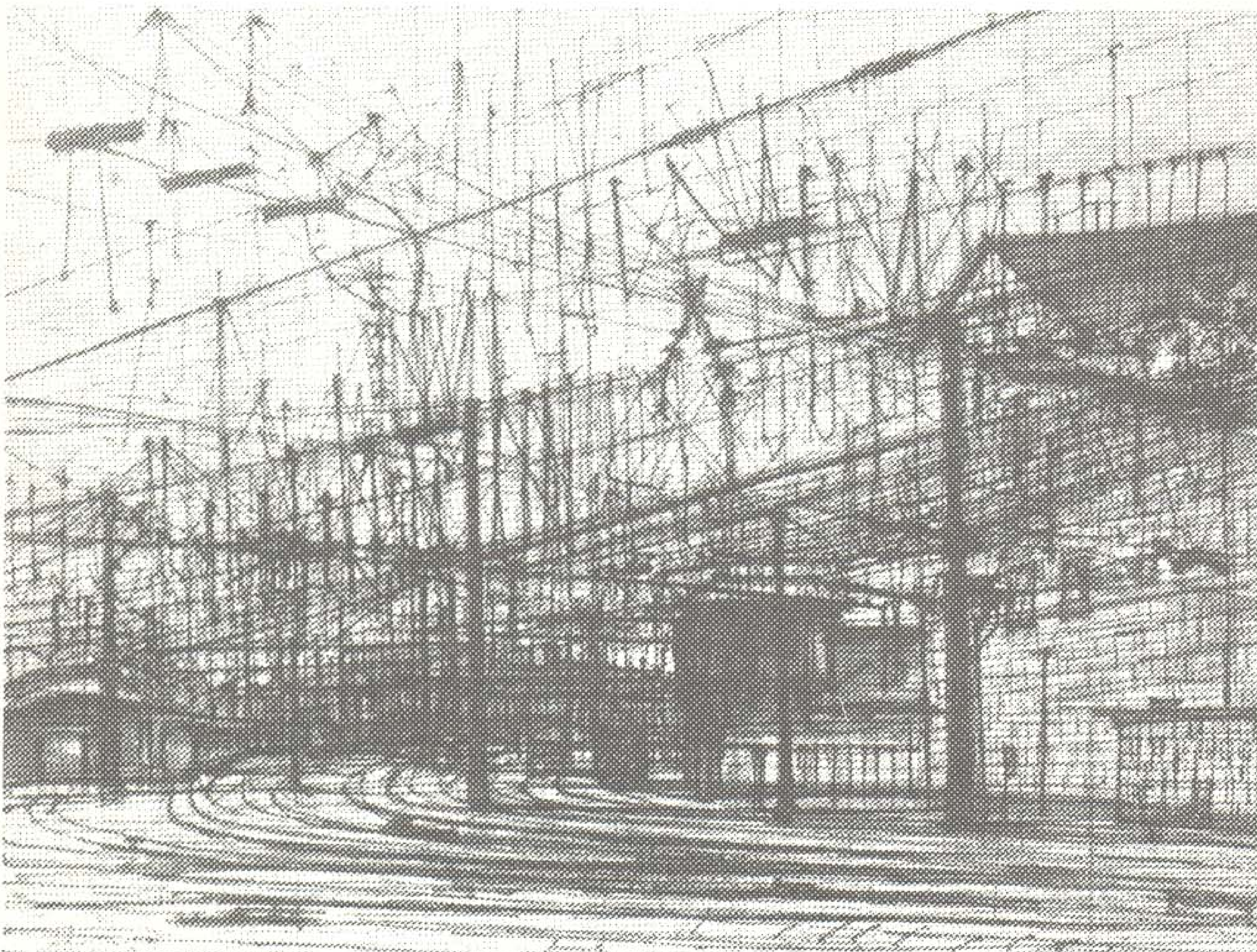
كل لوحة كانت تتطلب منه عملا جديا مستمرا دون هوادة أو دون تنازل ، في شيء من التكثيف ، ان انجاز لوحة من لوحاته تستغرق منه وقتا ، وزمنا طويلا ، ربما يتجاوز الاشهر . يقول دارسوه انه يعمل احيانا على عدة لوحات في آن واحد ، وهو يحب كثيرا العودة الى ما انجز من عمل ولو بعد أسابيع ، يفحص ويدقق ليرى ما أنتج ، ولا يتوانى ابدا من ان يرسم من جديد ما رسمه سابقا مضافا الوانا جديدة الى هذه الاعمال . ففي احدى المقابلات التي اجريت معه صرح ما يلي : (مفيد جدا للفنان ان يترك فترة زمنية لأعماله وذلك ليعود اليها من جديد ، ولينظر الى عمله بعين غريبة . ان الزمن يسمح لي بملاحظة ثغرات كثيرة) .

ان دارسي كارزو يقولون ، بأن فنه او قوة فنه تكمن في انه يستطيع ان ينظر الى فلذات أكباده بعين الغريب ليرى العيوب أو النواقص ، وليس من السهل هذا النقد الذاتي وبالاخص عند اصحاب الفن .

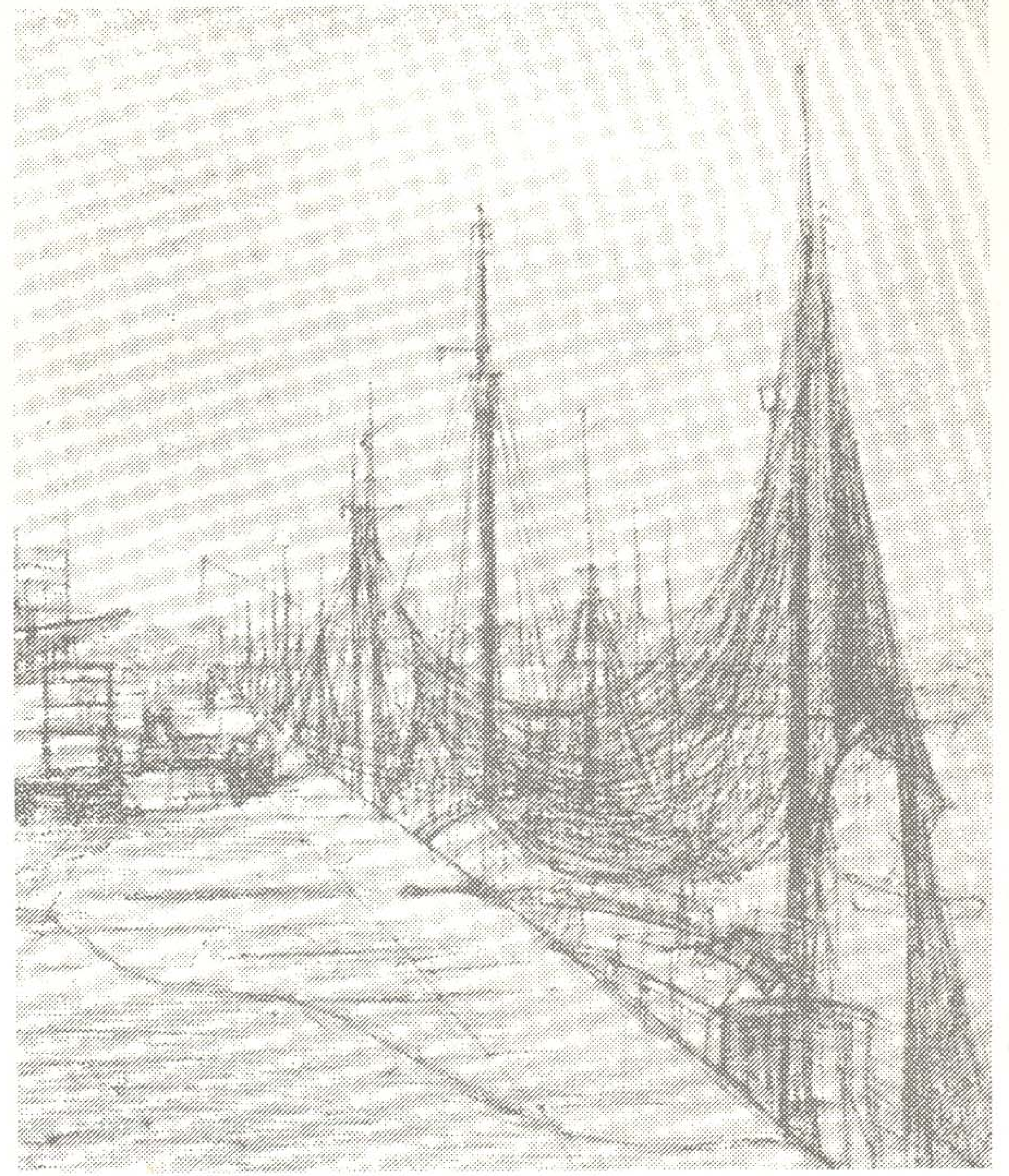
كارزو في الاكاديمية الفرنسية :

في الرابع من شهر نيسان سنة ١٩٧٩ دخل كارزو محراب الخالدين اذ جرى انتخابه عضوا اصيلا في اكاديمية الفنون الجميلة في فرنسا ، وفي هذا اليوم وبهذه المناسبة القى كارزو خطابا هاما أمام حشد كبير من رجالات الفن والادب والفكر والسياسة ، وبحضور الفنان سيلفادور دالي اذ انتخب المذكور عضوا مع كارزو في نفس اليوم ، وكان لخطاب كارزو صدى بعيد الاثر في مجالات مختلفة ، ففي المجال القومي لم ينس كارزو انه ارمني ، فذكر ما عانى قومه من الذبح والتقتيل والتشريد وانه انقذ مع اهله من الذبح بقدرة قادر ، فرفعت هذه الكلمة قيمة كارزو القومية عند الارمن في كافة صحفهم في العالم . ثم انتقل كارزو الى مجالات الفن – بعد ان شكر المسؤولين ورجال الاكاديمية .. الخ . – وهنا كانت الطامة الكبرى اذ فجر قنبلة فنية في محرا بالفن الحديث وبخاصة في حق كل من بول سيزان وبيكاسو .

كتبت صحيفة (الفيغارو) في اليوم الثاني لخطاب كارزو تقول : (كارزو ينفي الفن الحديث) . وقالت صحيفة (اورور) الباريزية : (قنبلة في المعهد – المقصود الاكاديمية – كارزو يهدم بيكاسو ويتهجم بعنف على موظفي الفن الحديث) وصحف فرنسية واوروبية كثيرة كتبت الكثير عن هذا الخطاب ، ونظرا لاهمية هذا الخطاب سنورد هنا ترجمة القسم الخاص بالفن الحديث . قال كارزو : (... يبدو لي أن مسؤولية هذا الانهيار تقع على عاتق سيزان وبيكاسو ، ان الفوضى تبدأ بسيزان ، لا نبابه مفتوح لكل مذهب لكل « ايزم » ونعرف الى اين وصلنا ، ثورة من اجل ثورة ، حداثة من أجل حداثة ، بحث من اجل البحث . لقد اصبح الرسامون مصفي حسابات . ان ثلاث تفاحات موضوعة على طاولة مع منشفة واحدة ليست على كل الاحوال تساوي « تجول الحراس » ، ولكن اتباع سيزا نحتى الرسوم لا يرسمونها ، انهم يعرضون مسائل ، ويطلقون صيحات ، انهم لا يستطيعون حل مشاكلهم ، انهم يشوهونها ، يتركونها ناقصة دون إتمام ، يكررون نفس الافكار من جديد وبكل عنف ، يثورون دون حدود وحتى الاستهلاك ، كانوا «يعرضون» في الواجهات الفراغ المضاء أمام المشاهدين المغرمين باللاشيء ، ولكني أرى أن المسؤول الأكبر في هذا المجال هو (بيكاسو) ، وانا قلت هذا الراي قبل عشرين سنة ، جوابا على سؤال طرحته علي مجلة الفن « آر » . أرى بيكاسو كظاهرة يمتلك وسائل شيطانية من الشطارة ، وانا ابدي إعجابي بهذه الظاهرة ، ولكن الرسام فيه لا يترك في نفسي أي أثر ، وانما يتركني دون مبالاة . ان لوحة « غيرنيكا » تبدو لي تهريجا يشبه « بارودي » بالمقارنة بـ « فوضى الحرب » . ان « فتيات افينيون » ليست الا صورة كاريكاتورية بجانب « المراة المستحمة » لفابينسون . ان تقنيته في الرسم فقيرة ، بدل أن نقول إنها معدومة ، وان قواعده بدائية جدا . ان رسومه المزورة – فيما اذا اخذت منفصلة – لاتشكل أية قيمة داخلية فمجموعة اعماله التي تشكل الظاهرة هي التي تترك الانطباع: ان بيكاسو يظهر نفسه ، بأن الموت يتعقبه ، مثل جميع افراد بني جنسه ، وخلال حياته كلها أتعقب ، وسعى الى هدم جميع تلك القيم ؟ التي تشكل عظمة حضارة البحر المتوسط . حقا انه يحيد عن الصواب عندما يتمثل من جديد بـ « كيللوا » بروح السخرية ، ضد الفنون



محطة السكك الحديدية



ميناء

الكريتية والايتروسكية او كلاسيكيات اليونان والرومان ضد « آنجر » وضد « فلاسكيز » . دون ان يستطيع الوصول الى مراتبهم انه يحاول هدمهم ، واتباعه يفعلون نفس الشيء . فلو انعدمت اعمال بيكاسو جميعا ما عدا عمل واحد فان الاجيال الآتية لن تستطيع أن تعرف ـ عند رؤية هذا العمل الوحيد ـ الاهمية التي يشكلها بيكاسو في زمانه . ولكن لو كان نفس الشيء حدث لـ « شاردان » و « واطو » او لـ « فيرمير » فان لوحة واحدة من اعمال هؤلاء لكانت كافية لاظهار عبقريتهم الفنية . وهذا يثبت ان بيكاسو واتباعه لم ينتجوا الا أجزاء من الرسوم وليس شيء آخر .
أن آلاف الآلاف من التجارب، آلاف الآلاف من الاعمال المخبرية ، و آلاف الاعمال الجانبية والتفاصيل ، وان سنتمترا مربعا من عمل ما لـ « واطو » و « شاردان » و « فيرمير » و « دورين » وبالاخص من سيزان قد اخذه بيكاسو واستفاد منه ، ان في تفصيلات هذا التكرار ننسى الغابة . ننسى الشجرة وننسى الورقة ...) .

هذا هو الفنان العالمي كارزو ـ ابن حلب ـ التي لها مكانة خاصة في قلبه وآخر مرة زارها سنة ١٩٦٩ زار المكان الذي كان يعمل فيه والداه كمصور فوتوغرافي في باب الفرج امام الساعة الكبيرة في الساحة وصرح كارزو للكثيرين مـا للقطر العربي السوري من مكانة عزيزة وجليلة فلى قلبه .

ولا نستطيع اعطاء حق كارزو بهذه الاسطر البسيطة وانما الكتب الصادرة عنه وعن مكانته الفنية لأكبر دليل على مكانة هذا الفنان .

اكثر الكتب التي ألفت عن كارزو هي باللغة الفرنسية وهنا سنعدد اسماء تلك الكتب التي استطعنا معرفتها لان كتبا اخرى صدرت عنه ولم نستطع الحصول على اسمائها :

١ ـ كتاب بعنوان (كارزو) للناقد الفرنسي ت. شوفاليه باريز ١٩٤٩ .

٢ ـ كتاب بعنوان (كارزو) للكاتب فلوران فيلس جنيف، سويسرة ١٩٥٥ في ١٦٧ صفحة مع ١٢٠ لوحة منها ١٣ لوحة ملونة .

٣ ـ كتاب بعنوان (كارزو) ايضا للكاتب فلوران فيلس جنيف ١٩٥٩ ، طبعة ثانية في ٢٧٢ صفحة مع ١٨٢ لوحة منها ١٣ ملونة .

٤ ـ كتاب بعنوان (كارزو آبوكاليبس) للكاتب روبيرت راي صدر في موناكو سنة ١٩٥٩ في ١٥٧ صفحة مع ٥١ لوحة منها ١١ لوحة ملونة .

٥ ـ كتاب بعنوان (كارزو الزمن والمساحة) للكاتب بيير لامبيردين ، صدر في باريز سنة ١٩٦٢ في ١٣٧ صفحة مع ٣٦ لوحة ملونة .

٦ ـ كتاب بعنوان (كارزو قائمة الاعمال الكرافيكية) للكاتب بيير كاييه جنيف ١٩٦٢ في ٥٢ صفحة مع ٩٧ لوحة .

٧ ـ كتاب بعنوان (كارزو ـ الاخلاق) للكاتب ش . كالي صدر في غرينوبل ١٩٦٣ في ٤٥ صفحة مع خمس لوحات .

٨ ـ كتاب بعنوان (كارزو) للكاتب اندريه فيردي صدر في موناكو ١٩٦٦ في ١٧٣ صفحة مع ١٠٥ لوحات منها ٢٠ لوحة ملونة .

٩ ـ مجموعة لوحات (ألبوم) باريز ١٩٦٢ مع دراسات عن كارزو وفنه لعدة كتاب فرنسيين .

١٠ ـ مجموعة لوحات في مجلدين كبيرين بثلاث لغات الفرنسية والانكليزية والالمانية مع دراسة للكاتب ماكي فورهانج سنة ١٩٦٨ .

١١ ـ مجموعة (ألبوم) مع عدة دراسات صدرت في طوكيو اليابان سنة ١٩٨٠ باللغتين الفرنسية واليابانية بعنوان (كارزو) مع ٢٤ لوحة ملونة الى جانب مجموعة كبيرة من لوحاته .

ولا ننسى أن نقول أن الكتب المذكورة صدرت باللغة الفرنسية وهناك دراسات كثيرة وبلغات مختلفة صدرت عن كارزو عدا ماكتب عنه في المجلات والصحف اليومية او الاسبوعية لاتدخل ضمن العد والحصر .

الرّقص الإزدواجي عند تولوز لوتريك

بقلم : غال موراي
ترجمة : بشير فنصة

« موضوع الرسم الطبيعي للرقص الازدواجي في فن تولوز لوتريك : اصوله ومغازيه ، تطوره وعلاقته بالواقعية اللاحقة » ....

« فن تصوير الرقص الازدواجي الطبيعي ، (١) او رسوم الرقص المثير المسمى (كانكان) الذي يمثل نمطا متطورا في تحول (تولوز لوتريك) من الواقعية الجذرية الى ممارسة تجريدية اعظم ، زادت في مضمون الواقعية تفاعلا وغنى . » ...

* * *

« لقد جعلوا من سيرة « تولوز لوتريك » اسطورة!»

ذلك ان سيرته الذاتية على وجه التحديد ، بالاضافة الى ما اكتفها من قصص خيالي ، وفيلم اخرجته هوليود عنه ، قد نسج كله اسطورة تولوز لوتريك كشخصية فريدة من نوعها قدر لها ان نعيش مأساة ، ولكنها مأساة من نوع طريف ، ذات جوانب واشكال مختلفة متلونة ، بين الادمان على الكحول ، والانغماس في الملذات الجنسية ، ومعاناة الآلام النفسية المبرحة ، نتيجة لاصابته بتشوه جسماني ، وجراح لا التئام لها .

كانت سمات الرجل هذه هي المرتكز الذي بنيت عليه الترجمة التقليدية لفنه ، كحصيلة لحياته ، وكانسان منبوذ من المجتمع الارستقراطي الذي نشأ منه ، والمندفع باللاشعور نحو البحث عما في الحياة من بشاعة ، لتشويه وجهها الى أبعد حد . كما نظر الى فنه كخليفة لانتاج (ديغا)(٢) الذي كان يعتبره لوتريك نفسه مثله الفني الاعلى .

---

(١) الرقص الازدواجي المسمى **Guadrila** في الاصل رقصة اسبانية ، وهذه التسمية كما جاء في المراجع مأخوذة عن : **Cuadrila** وتعني رقصات الفرسان الازدواجية في حفلات مصارعة الثيران ، ولهذا الرقصة اشكال مختلفة ، من من فرنسية واسبانية واميركية ، ولها ايقاعات خاصة (المترجم)

(٢) ديغا : رسام انطباعي فرنسي (١٨٣٤ - ١٩١٧) اشتهر بالتعبير القوي ، وتبسيط الحركة والاشكال كما اشتهر برسم الراقصات . « المترجم » .



رقصة الطاحونة الحمراء

وما من صورة متميزة علقت بأذهان الجمهور حول تولوز لوتريك ـ من حيث الاسلوب التلقائي والموضوع ـ والدافع النفسي ـ كتلك الصورة التي تمثل « فالنتين ليدوزوسيه ولا غولو » في الرقصة الازدواجية ذات الالتواءات والانسيابات الخارقة ولذلك فاني لا اجد مندوحة من الاشارة الى وجوب امعان النظربهذه الاشكال ثانية ، على أن تؤخذ للتأكيد على شيء مايخالف مخالفة تامة ما احاط بسيرة لوتريك وفنه من آراء : انها تثبت مدى صلته الوثيقة، وعلاقته المباشرة بمسيرة الفن الحضارية والاجتماعية والتاريخية فعلى حين انه لا ينبغي أن نطرح جانبا المؤثر الخاص الذي لا ينكر في حياة هذا الفنان ، ولا اثر ديغا في فنه ، فاني أحاول في هذا البحث اضافة منظور جديد الى مفهومنا لاصول تصويره الفني المتميز . ومغازيه ، وتطوره خارج نطاق الواقعية المتأخرة وعلاقته بها ، وان امضي قدما في اقتفاء الاثر التاريخي على مستويات التحول في هذه الصورة من فن « لوتريك » . واني لآمل ان اوضح بذلك اسلوبه المتطور خلال سني حياته الشائكة المضطربة من واقعية جذرية الى ممارسة تجريدية اعظم تحمل في ثناياها مضمون الواقعية بشكل أكثر فعالية، وبغية التأكيد على الموضوع من اصوله .

كان اول ماقدم لوتريك « الرسوم الراقصة » في أواخر عام ١٨٨٦ ، عندما شرع بمزاولة مهنته انطلاقا من اتجاهات الواقعية الحفرية ، فظهرت هذه المواضيع الجديدة اول ما ظهرت في الرسوم التي قدمها الى الصحافة الشعبية ، ولم يشتهر الطابع الخاص لانتاج (لوتريك) من خلال ممارسته المبكرة لمهنة الرسام الشعبي ، اذ كانت هذه الممارسة لاتزال بدورها عرضة للتفاعلات النفسية المتأزمة المنعكسة عن واقع المجتمع، فمن خلال رسوم لوتريك التي ظهرت في الصحف في أواخر عام (١٨٨٠) برزت شخصيته الميالة الى المساواة، وكذلك تجلت فيه الروح المناهضة للبرجوازية ، تلك الروح التي تجسدت العديد من المثقفين التقدميين في اوائل قيام الجمهورية الثالثة (في فرنسا) . وكانت تلك مرحلة تتميز بازدياد الغليان الاجتماعي ، وبتنامي الافكار الفوضوية ، والمبادىء الاشتراكية وبالتعاطف مع المجتمع المضطهد المسلوب ، والشعور بوجوب تحسين اوضاع الطبقات الفقيرة .

كانت تلك الروح هي السائدة على اجواء حي « مونمارتر » الثقافية ، وفي ذلك المحيط العمالي البوهيمي الذي كان لوتريك قد بدأ بالاحتكاك به .

جذبت أجواء مونمارتر القلقة المتحررة من القيود

يتردد على هذه الحانة لمجرد التلذذ « المازوخي » بسماع من يشتمهم ، ويمطرهم بهجر الكلام !

خلاصة القول ، كان لوتريك في ظل صاحبه بريان، الشاعر الشعبي ، وصاحب الحان ، اول من رسم الصورة الراقصة لصحف مونمارتر الشعبية ، فقد نشر بريان على غلاف مجلته الخاصة « الميرليتون » بتاريخ ١٨٨٦/١٠/٢٩ تلك الصورة اللامنتمية المذيلة بالعنوان التالي : (الرقصة الازدواجية لكرسي لويس الثالث عشر في اليزه مونمارتر) - ، وكانت مونمارتر في أواخر القرن التاسع عشر تغص بصالات الطبقة العاملة الماثلة ، « كاليزه مونمارتر » و « مولان دلاغاليت » وغيرهما من دور اللهو التي كان يؤدي فيها الرقص الازدواجي أو رقصة الكانكان الفرنسية التي ظهرت للمرة الاولى في منتصف عام ١٨٨٠ . وقد بدت في لوحة لوتريك صورة صاحبه بريان بقبعته الطويلة المألوفة ذات الحافة العريضة ، جنبا الى جنب مع صديقيه الآخرين « انكتين » و « غوزي » في الجانب الخلفي الايمن من اللوحة وهم ينظرون الى الرقص الازدواجي الذي يوديه الراقصون والراقصات : غونو



جان افريل

الاجتماعية الفنانين الراديكاليين ، والكتاب الاحرار ، وفي الوقت نفسه شجعت على نمو هذه البيئة كمحط للملذات ، اذا امست مونمارتر في أواخر عام ١٨٨٠ بؤرة للاندية الليلية الباريسية ذات السمعة الاكثر سوءا . وفي الواقع غدت مونمارتر في غضون الثمانينات من القرن الماضي رمزا لكل شيء يناهض البرجوازية المنزمتة المتمسكة بتقاليدها .

ثمة مؤثر آخر لعب دوره في تلك المرحلة من تكوين شخصية لوتريك ، ذلك التماس بينه وبين « اريستيد بريان » ناظم الاغاني الشعبية ، واحد اصحاب الحانات ، اذ عرف هذا بأنه صاحب الاغاني « التقليدية المشؤومة » التي كتبها باللغة العامية المعروفة « بالارغو » Argot فرفع بها من شأن الهامشية والنوعيات المحتقرة التي تعتبر من أدنى الطبقات ، وعمل على النيل من قدر الطبقة البرجوازية . وكانت اغانيه المبتذلة الطافحة بالمثالب والمطاعن في حالة اولئك الناس ، كانت مصدر الهام لسمات العديد من اعمال لوتريك ، ولم تتضمن « الميرليتون » ، الصحيفة التي كان يصدرها « بريان » مجموعة اغانيه البذيئة وحسب بل كانت تحتوي وابلا من الشتائم التي كان ينهال بها على البرجوازيين ، ومنهم من كان



رأس الراقصة

ان موضـوع الراقص الازدواجي المرتبط بوجـه خاص بتولوز لوتريك ، سبق وتأصل الى حد بعيد في مزاج الصحف المصورة . وقد ظهر ذلك جليا في الاصل على صفحاتها ، ففي الواقع ، ان نجوم هذا الرقص الازدواجي قد حققوا شهرتهم بما طبعه عنهم الصحفيون في مخيلة الجماهير من أثر قبل ان يعمد هو بالذات في وقت لاحق الى رسمهم ، ولاريب ان العروض التي اشتهر بها لوتريك كان لهـا جذورها في العديد مـن الصور الشعبية ، ولاسيما تلك التي نشرت في جريـدة (البريد الفرنسي) في أوائل ١٨٨٥ و ١٨٨٦ . وقـد رسمها لفيف من الفنانين امثال : مورل ووبللت واوزس وعلى هذا فاننا نلمس في اعمال لوتريك مشاطرة لهم في السمة الكاريكاتورية التي ابرزت اوجه الخشونة في الراقصين ، والخروج على المألوف في رقصاتهم المحظورة اللامهذبة .

حاول لوتريك تجربة جديدة في احـدى لوحاتـه فاحتوى نفس الوجوه فيها ، الا انه خرج منها بطابع نموذجي متميز عن العديد من الرسوم الصحفية ، اذ عمد الى عزل الراقصين والراقصات في نطاق بما يشبه المدالية ، واحاطهم بنقوش دقيقة من شخصيات الصالة بما فيهم « الاب الساذج » ودي فور قائـد الاوركسترا الجديد ، في حين صور اصحاب الحان جلوسا علـى موائدهم .

رسم هذه اللوحة بالحبـر على ورق « جيللو » الخاص المعد للتصوير الفوتوغرافي .

مهما يكن من أمر ، فان ما وقع عليه اختيار لوتريك في نهاية المطاف من صور ذات حيوية اكثر ، وتكلف أقل بصناعتها وتشكيلها الافقي ، كانت معروفةعروضها من حيث الموضوع معرفة تامة في عصره ، وذلك لان جان فرنسوا رفائيللي قد رسم من قبله لوحتين واسعتين بالالـوان مطبوعتين علـى الحجر ومعنونتين كالتالي : (الرقص الازدواجي الطبيعي في السفراء) وكان ذلك في اوائل آب (اغسطس) من عام ١٨٨٦ وقد ظهرتا في مجلة (باريس المصورة) وكان رفائيللي هذا قد رسمهما قبل عدة سنوات بالالوان المائية . وتلك هي الامثولة الوثيقة الصلة بلوتريك ، بل لعلها هي المنهل المباشر لالهامه في تهيئة واضفاء السمات الخاصة على رسومه ، سواء اكان ذلك من حيث التركيـز على الوجـوه أو الشكل . كذلك ، فان اعمال رفائيللي هـذه بظلالها المعبرة اكثر ، وبراقصيها المسيطرين على الحركة ، غير المعقدة بالتفاصيل المربكة المحيرة ، المتمثلة بالنـور والظلام ، والمتعارضة مع مافي فن لوتريك من انهماكات وانشطة ، تعتبر بحق أقوى وأشد تعبيرا . وبدهـي ان ظاهرة البساطة في الاسلوب ، والايجاز في المغازي التي تميز بها فن لوتريك التصويري عام ١٨٩٠ لم تكن بارزة في رسومه عام ١٨٨٦ ، وهكذا يظل رفائيللي صورة



مـارسيل ... ١٨٩٧

وغريل و دوغو وفالنتين على ايقاع انشودة من نظم بريان . وفي الجزء الامامي الايمن من الصورة يشاهد شكل « كوتيلادو روش » الملقب (بالاب الساذج) ، الذي كان يشغل آنذاك وظيفة مفتش بوليس الآداب، والمكلف بالحفاظ على الحشمة في تلك الصالات العامة التي يعرض فيها ذلك الرقص العربيد المثير ، وقـد اشتهر هذا المفتش بالتسامح ، وبغض النظر عن مشاهد السيقان المرفوعة الى اعلى !

ثمة لوحة صغيرة اعدها لوتريك باللون الرمادي لتكون تمهيدا لدراسة هذا النوع من الرسم ، وقـد علقت في حانة بريان منذ اواخر عام ١٨٨٦ ، وعمـد لوتريك الى استخدام هذه التقنية الاشهبيـة فقـط لتحضيره مثل هذه اللوحات .

حية بارزة في موضوع التعبير الابداعي اللاحق الذي تميز به فن لوتريك .

لقد ظهرت رسوم رفائيللي هذه كما ظهرت عديد غيرها في سياق مقال كتبه (موريس فوكير) بعنوان (مقاهي الجوقات الموسيقية) ، وقد رحب الكاتب بمقاله هذا بالتراث الشعبي ، ولم يخف ابتهاجه بالتفاهات ، والسخافات والشناعات ، والشذوذ عن العرف ، في العروض المستحدثة للطبقة الشعبية ، المقدمة في صالات الرقص والمقاهي والكباريهات ، وما يقابلها من عروض متصنعة متكلفة ، منمقة مهذبة ، تلك التي لا تليق الا بالثقافة الارستقراطية التقليدية ، كما هو الحال في عروض « الاوبرا » و « الكوميدي فرانسيز » . فالموسيقا الصاخبة الفظة ، والتعرفة المنخفضة ، والجو المريح في تلك الملاهي الشعبية التي يستطيع أي كان ان يرتدي اللباس الذي يشاء ، ويشرب ويدخن ، ويغني وحده اذا عن له ذلك في خاطر ، كل ذلك يدل دلالة واضحة على شيوع الحرية الاجتماعية ، واستمراء القيم الاخلاقية ـ على حد تعبيره ـ وجاء وصفه للرقص الازدواجي صورة طبق الاصل لمنظور رفائيللي وساعد على ايضاح مغازي الفنانين المذكورين .

كان « فوكير » مثله كمثل معاصريه ، ينسب الى الرقص الازدواجي الواقعية و « الطبيعية »(٣) بسبب ما يتجلى في هذا الرقص من سذاجة وخروج على المألوف بشكل صارخ فاضح ، ولاسيما في حركاته التي لا حياء فيها ولا خجل ، وما في رقص السيقان الى أعلى من وقاحة . وكمثل العديد من الواقعيين في الفن والادب ، كان فوكير صريحا وجريئا في التعبير عما يجول في خاطره من افكار ، وكان ناطقا بلسان البروليتاريا ، وكان يرى في هذا الجانب من الرقص صفعة على وجه البرجوازية ، ويطلق عليه تسمية « المزاح السمج الرائع » ، حتى انه ليشير الى اسماء الراقصات اللواتي يودين هذه الرقصات بما يشبه وصف المجاري والبلاليع ، كتسميتهم بالفرنسية La Goulue et grille Egout **تلك الاسماء التي يشتم منها رائحة الشعر المبتذل ويضيف الى ذلك قوله :**

ـ « ان اقر أن الراقصات في الحلبة يفتلونهن فتلا ، وينهضون بهن نهوضا ، كأنهم يقولون للجمهور : هنا نساؤنا . انهن بنات الشعب . نحن رفاقهن الحقيقيون . وهن يعدن الينا على الدوام . ولهذا ندشن لهن هذه الرقصات التعبيرية الايمائية التي هي في الواقع رقصات شعبية حقيقية ، رقصات بالارغو ! »

(٣) لابد لي من الاشارة هنا الى اني قد استعملت هذين التعبيرين معا بالتعاقب للدلالة على الرقص « الواقعي » « والطبيعي » . **Realiste and Naturaliste .**



وجه شابة

ان رفائيللي الفنان ، الذي دخل اليوم تقريبا في زوايا النسيان ، ربما كان ينظر اليه عام ١٨٨٠ كابرز فنان من ذوي الاختصاص في مثل تلك المادة من الموضوع . ولهذا فقد قدره الناقد ج . ك . هيوسمان حق قدرة ، فاطلق عليه : وريث المهرجين الاقزام ، او كباريسي يشبه « مييه »(٤) . وجاء على ذكر ذلك في

(٤) المهرجون الاقزام : كان ملوك أوربا في العصور البائدة يستخدمونهم كمضحكين ومسلين في بلاطاتهم . وكان بعضهم ـ أي الاقزام ـ يمتاز بثقافة عالية وروح نكتة لاذعة .
أما ، فهو « جان فرنسوا مييه » اختص برسم المناظر الطبيعية الريفية ذات التعبير الصادق البالغ الاثر في النفوس ١٨١٥ ـ ١٨٧٥) « المترجم » .

كتابه (الفن الحديث) . وكذلك ورد في كتابه (المنظومات الباريسية) عام ١٨٨٠ مقتطفات من نثر موجز تحتوي على مقطوعات تصف الحياة الباريسية في بعضها وصف لرفائيللي ، ولعلها مستوحاة من رسومه نفسه .

كذلك كان رفائيللي ذا تأثير مذهبي ، اذ تدل المحاضرات التي خلفها في منتصف الثمانينات من القرن الماضي على انه كان مدافعا عن «الديموقراطية الجديدة» في الفن أي الحركة التي سماها بذات الطابع التصويري، وفسر ذلك بأنه من الممكن ان يطلق على ممارسي هذا الفن لقب انصار « مدرسة القباحة » ، ذلك لانهم لم يشاطروا اهل الفن اليوناني التقليدي ، ولا الايطالي في عصر النهضة مذهبهم على المستوى الجمالي المطلق ، وفي الواقع كان ذلك الفن الكلاسيكي فنا اخلاقيا جماليا في طابعه الاصلي اكثر منه جمالا ماديا فيزيقيا ، الامر الذي ينبغي على الفنانين المحدثين تصويره ، **وعلى هذا فقد أوصى باللجوء الى الطبقات الدنيا ، الى الشارع ، والمقهى ، كموضوعات ممتازة من اجل الفن ، حتى انه**



وجه رجل

في عام ١٨٨٤ صرح بأن الرقصة الوحيدة التي تعبر عن معنى الحرية ، وأثارة المجتمع الحديث ، هي رقصة «الكانكان» الشعبية ، او مايسمى بالرقصة الازدواجية الطبيعية .

قوبلت افكار رفائيللي التي اسبغت على الفن روحا انسانية ، واخلاقية تقدمية هادفة ، قوبلت بترحيب منقطع النظير في الاوساط الفنية التي عاش فيها لوتريك ، وهذا ما لاحظه اصدقاؤه انفسهم ، ومنهم جويا نوغوزي اللذان عبرا من خلال وصف سيرته الذاتية عن مدى اعجابه برافائيللي(٥) ، وليس من باب الصدف ان يصنف لوتريك في عداد (ذوي الطابع المتميز) في الفن التصويري عند عرضه رسومه في بروكسل بين آونة واخرى منذ عام ١٨٨٨ ، ومن محتمل جدا ان يكون لوتريك الشاب قد تأثر بافكار رفائيللي، وليس ثمة من حاجة تدعو الى التأثير المباشر في مثل هذه الحالة بدأت اراء رفائيللي تتبلور ببساطة في اتجاهاته الوسط الفني ومثله ، ذلك الوسط الذي كان يعيش فيه لوتريك نفسه ، فبدت هذه الاراء واضحة في اعمال الاجتماعيين الواعين والرسامين الشعبيين الذين وفاهم رفائيللي حقهم عام (١٨٨٥) وكذلك فعل « فوكير » في مقاله الآنف الذكر ، وكان رفائيللي يبدو كالناطق بلسان الشاعر الشعبي « بريان » واضرابه ،

(٥) موريس جويان : هنري دي تولوز (١٩٢٦ – ١٩٢٧) ج – ١ – ص – ١١٣ وغوزي : ص ١٠ – ١٢ .



وجه امرأة

وكالمدافع عنهم ، وقد اعتبر نفسه نظيرا لهم في مثالياتهم ، وساعدت نظرياته في الفن على ايضاح كيف ان مثل هذه الموضوعات ، كالرقص الطبيعي Quadrille قد استقطبت اليها أهل الفن في ذلك الزمن .

لم يعد لوتريك الى موضوع الرسم الطبيعي للرقص الازدواجي حتى عام (١٨٨٨) حيث صنع ايضا لوحة رمادية ولعله اراد من ورائها اعداد رسم لمجلة (باريس ـ المصورة) ولكنها لم تظهر ابدا مطبوعة ، ولقد عنون المشهو « اليزا المونمارتر » . وكما كان الحال في لوحته المبكرة التي ظهرت في « الميرليتون » لوحظ فيها ان الراقصين والراقصات يواجهون ستارا من جمهرة النظارة ، ولكنه في هذا التعبير جعل صورة الراقصة « لاغولو La goulue » تطغي على المشهد بصفاقتها وقفزاتها المثيرة ضمن دائرة احاطها بها المتفرجون ، وهي تمسك بأطراف ثوبها وترفعه الى اعلى سروالها الداخلي الابيض ، وهذا ما يتفق بالمقابل مع الصورة التي قدمها (هيوسمان) في وصفه الرقص الازدواجي الذي ظهر كشريحة من الشرائح الطبيعية في وصف قاعات الرقص التي تؤمها الطبقة العاملة الباريسية ، والتي اضافها الى طبقة « المنظومات الباريسية » عام ١٨٨٦ . وفي حين انه لم تكن تلك الصورة المنبع المباشر بالنسبة للوتريك ، فان غرض هيوسمان للوحة « الفتاة الصغيرة الممتلئة » التي شقت لها ثغرة تامة وسط جمهرة المتفرجين وقذفت بنفسها مندمجة في خضم الرقصة الازدواجية ، رافعة قميصها الى بطنها وهي ترفس بساقيها ، كاشفة عما يخفي القماش القطني الرقيق الابيض من سروالها من فخذين عاريين ، يوحي كل ذلك بالعلاقة التي تجمع بين هؤلاء الناس في اعمالهم ، تلك العلاقة التي ساهم فيها الشاعر « بريان » والرسامون الشعبيون . كما برز مؤثر آخر هام بالنسبة للفن الطبيعي حقق وجوده في المسرح خلال عام ١٨٨٠ ، اذ لوحظ باهتمام بالغ انتشار مثل هذا الفن الراقص في المسارح أيضا ، وفي الواقع ، وفي اواخر عام ١٨٨٨ عمد « ادمون دي غونكور » الي احياء هذا النوع من الفن في مسرحيته « جرميني لاسرتو » وقد ادى ادخال مشاهد الصالة الراقصة الى مسرح الاديون الى اثارة نفور النقاد المحافظين واشمئزازهم .

ما ا ن ثبتت هوية لوتريك عام ١٨٨٩ في المقام الاول الطليعي من هذا الفن ، حتى طفق كرسام يستخدم الموضوعات الصحفية المصورة المعاصرة ، ولم يعد قانعا بالاقتصار عليها كتجارب مترددة على المجال الضيق بل تجاوز هذا الحد بجرأة واقدام وخص هذه الموضوعات بلوحات على المستوى الواسع ، انتقاها من مجال الرسم الشعبي ، واحياها كفن رفيع . ففي لوحة



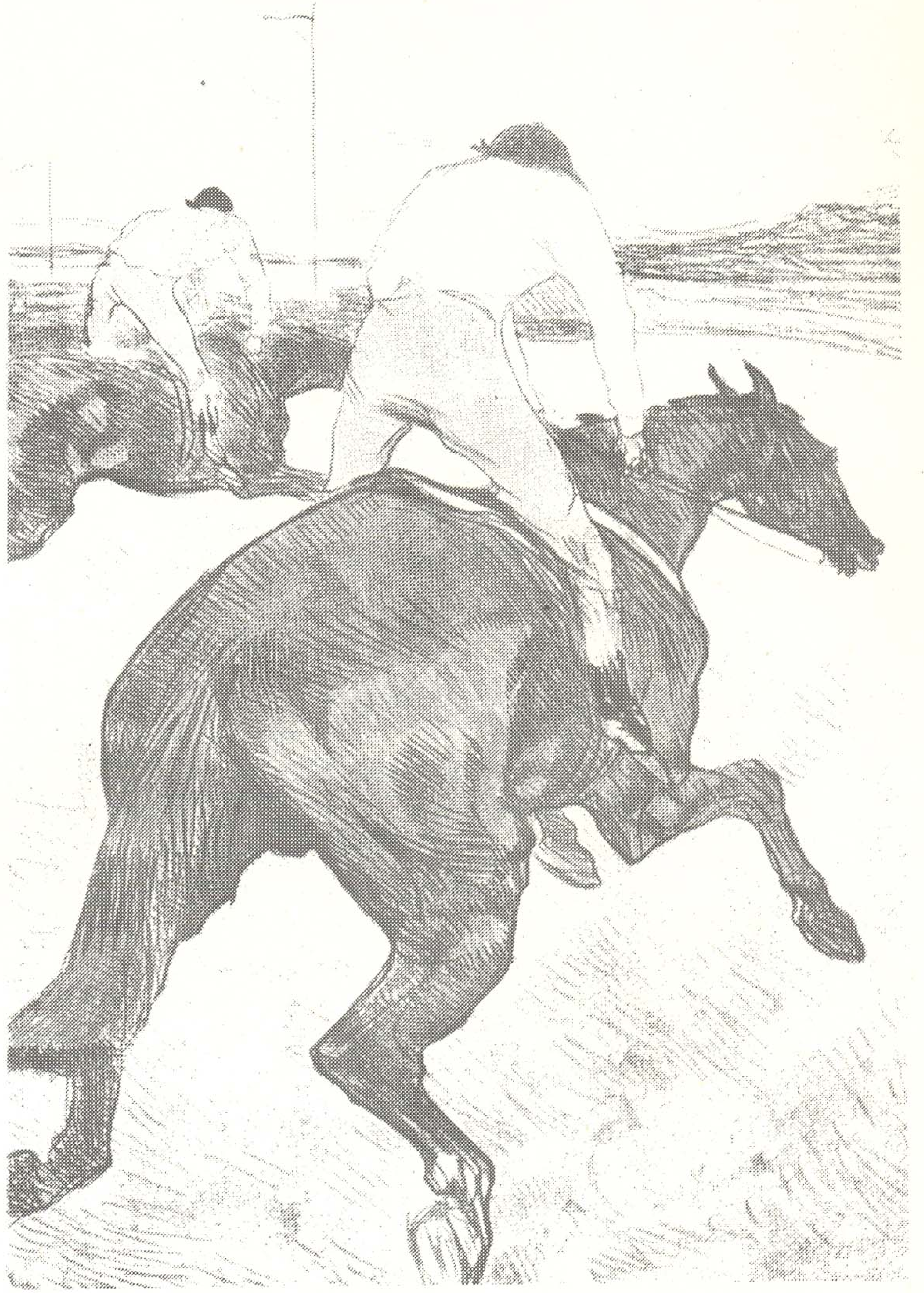
(الرقص في الطاحونة الحمراء) الموجودة الآن بين مجموعة مكلهيني ـ فيلادليفا والمؤرخة في عام ١٨٩٠ التي اعاد لوتريك تصميمها بحيث جعلها بحجم لوحة الصالونات (٤٦ × ٦٠ انش) كان يدور موضوعها ايضا حول الرقص الازدواجي . وهذا الرسم الكبير اصلا المسمى ـ ترويض البنات الحديثات ـ في الطاحونة الحمراء من قبل فالانتين لديزوسيه يمثل تدريب فالانتين مع راقصة على رقصة « لاسيري » ، ويعتبر من أكثر رسوم الرقص الازدواجي جرأة واندفاعا ، فالراقصة ترفع ساقها الى اعلى ، وتكشف بشكل مثير وهي تمسك بأطراف ثوبها عن تنورتها .

لاغرو في أ ن احياء مثل هذا التراث الشعبي ذي الموضوع المبتذل ، قد اضاف شيئا جديدا على الانطباع الصارح المنافي والمألوف في معرض (الفنانين المستقلين) الذي افتتح في اذار (مارس) من عام ١٨٩٠ .

غايتها منع مثل هذا الفجور والاساءة الى الآداب العامة، وكذلك كتب ((اندره شادورن)) مقالة استنكر فيها مختلف اشكال التمثيليات الشعبية، وطالب الحكومة بمنع الرقص والعروض الاخرى من المشاهد ((الطبيعية)) قال : ((ان هذه العروض السافلة لاتقود الى الانحطاط الخلقي والقومي والمستوى الثقافي الحضاري وحسب، بل انها تسيء الى سمعة بلدنا وتحط من قدره في الخارج)) .

اضف الى ذلك ان الرسامين الشعبيين عمدوا الى نشر وتعميم ما لا يليق من رسوم الرقص ، فمثلا نشرت جريدة (البريد الفرنسي) في عددها الصادر في ١٢ ايار (مايو) من عام ١٨٨٩ رسما بالزنكوغراف رسمه لونل يمثل الراقصة ((لاغالو)) وهي تؤدي رقصة السيقان المرفوعة ، وترفس بساقها المكشوفة في وجوه المشاهدين الجالسين المتأنقين المحترمين ، كأنها تتحدى بساقها المرفوعة الى اعلى - برج ايفل)) - في خلفية اللوحة ، أو كأنها توحي للناظرين بأنها هي ايضا رمز لباريس العصرية ، وكان الرسم يحمل العنوان التالي : - (**باريس ترحب بكم ، بأهل الاقاليم والضيوف الاجانب)** . وحدث ذلك في السنة التي دشن فيها معرض باريس الدولي الذي تدفق عليه السائحون الاجانب واهل الارياف والاقاليم من كل حدب وصوب، وقد رحبت الصحف الشعبية وروجت لمثل هذا الرقص المثير في بعض الاوساط البرجوازية والمحافل الصاخبة ، وظهر رسم كاريكاتوري آخر نشر ايضا في (البريد الفرنسي) بريشة ((هايد برنك)) عام ١٨٨٩ يمثل الراقصة ((لاغولو)) وهي منحنية بلا خفر الى امام ، كاشفة عن تخريمات تنورتها ولباسها الداخلي ومؤخرتها ، وكتب تحت الرسم بلسان فالنتين : - ((**احذري يا ((لاغولو)) ان الناس يشاهدونك !)) ...**

خلاصة القول : لقد اصبح رسم الرقص الازدواجي ((الطبيعي)) بين ١٨٨٩ - ١٨٩٠ راسخ الاصول في مغازيه كظاهرة اجتماعية استقطبت حولها أكثر الفنانين المحدثين العصريين في الاوساط الشعبية من المضادين للتقاليد القديمة والمناهضين للبرجوازية . وقد سبق لوتريك في هذا المضمار العديد من الرسامين المشهورين آنذاك ، بما فيهم (هايد برنك وكونزاك ولونل وويللت) فرسموا تلك الرسوم قبل لوتريك عام ١٨٩٠ ، واتخذوا من الملاهي والاماكن العامة المبتذلة موضوعا لهم . وكان العديد من هذه الرسوم يشبه اعمال رفائيللي من حيث الشكل والانفرادية في الوجوه وسوى ذلك من العناصر، أما أطياف فالنتين ولا غول المتميزة ، التي كان يغلب على الظن ان لوتريك انفرد بها وحده ، فاننا بالرجوع حاليا الى نسخ الصحافة الشعبية التي صدرت عام ١٨٩٠ يتبين لنا بوضوح انها تكرار وترجيع لما سبق ونشر في حينه .



الجوكي

وفي رسالة بمناسبة افتتاح هذا المعرض وصف (لوتريك) المعرض قائلا :

((انه صفعة في وجه المعارض الرسمية)) كتب ((تيو فان غوغ الى شقيقه فانسان فان غوغ رسالة مؤرخة في آذار (مارس) من عام ١٨٩٠ دون فيها بالمقابل ملاحظته حول فن لوتريك المختص بالرسم ، فأكد ان لوتريك عرض (صورة ضخمة صارخة جدا ، ولاجدل ان موضوعها الفظ الفذ كان موضع الاعتبار الفائق !) ..

كان ينظر الى فن الرقص ، وصالات الرقص الى وكذلك الى الصحافة الشعبية التي تشجع هذه الحريات الجديدة كتهديد للاخلاق البرجوازية ، بما يشبه النظرة الى الصور الداعرة ، الامر الذي حدا بالشيخ ((رينه بيرنجيه)) الى شن حملة شعواء على اولئك الفنانين والفنانات ، ففي عام ١٨٩٠ نظم ((عصبة مكافحة اعلانات وملصقات وتراخيص الشوارع))

من المحتمل ان يكون انجذاب لوتريك نحو مثل هذا الرسم مبعثه تراكم هذه العوامل مجتمعة مباشرة في عودته الى موضوع ذلك الزمن ، فهذا الطابع الاولي في تصوير لوتريك مصدره رسوم « لونل » التي كانت تحمل عنوان : (الرقص الازدواجي في اليزه مونمارتر) وقد نشرت في جريدة (البريد الفرنسي) على صفحتين في أوائل كانون الاول (ديسمبر) من عام ١٨٨٩ ، وهي من حيث الشكل والتركيب « الافريزي » ، واستخدام الخطوط الدائرية في رسم الارضية الخشبية ، ومن ثم الوجوه الجانبية بشكل خاص لفالنتين والنظارة في الجزء الامامي من المشهد الذي حشر على أطراف التشكيل ، كل ذلك يلاحظ بدقة ، ويدل على مدى الارتباط بين الفنانين لونل ولوتريك ، اذ سرعان ما اصبح كلاهما من الفنانين المختصين بموضوعات الحياة الليلية في مونمارتر ، الاول كمصور ناقل ، والثاني كرسام مختص بالتلوين ، ومن الممكن ان يكون لوتريك قد بدأ على حده في رسمه بدافع من روح المنافسة كرد فعل مباشر على لونل ، وفي الوقت نفسه نرى فيتشكيل (لونل) وما ابرزه من تعبير في الملامح يحمل شبها لا ينكر لاعمال رفائيللي المبكرة . وثمةاشكال اخرى توحي بأن لونل قد شاهد لوحة لوتريك الاولية التي ظهرت في (الميرليتون) في حانة بريان ، وقد لعبت هذه اللوحة كذلك دورا في الهامه ، وتلك الاشكال هي ذاتها التي تتضمن الحشد الواسع من الوجوه الجالسة حول المائدة من الناحية اليسرى في الجزء الامامي للوحة ، وجمهرة النظارة ملتفة حول الراقصين من نفس الزاوية التي بدأ فيها المشهد في (اليزه مونمارتر) تماما .

كذلك الحال في اواخر عام ١٨٨٩ ، ففي تشرين الثاني (نوفمبر) نشر هيوسمان في كتابه (تحقيقات) وصفا قاتما لصورةرفائيللي الملقبة «بالرقص الازدواجي الطبيعي في السفراء » . وتلك هي صورة رفائيللي التي سبق وتأثر بها لوبريك جدا ، ومن المحتمل ان يكون وصف (هيوسمان) لها قد اثار اهتمامه بما اطلقه على الرقص الازدواجي من تعابير جدية ، واوصاف حية ، بتشخيصه فجورها وجسامة اشكالها ، وخلوها من المميزات الجمالية في راقصيها ، وراقصاتها ، وقد يكون ذلك كله بعث في نفس لوتريك روح التجديد ، واثار اهتمامه في الموضوع البعيد كل البعد عن الرقص التقليدي الذي كان مفضلا عند « ديغا » . واليك ما وصف به هيوسمان عمل رفائيللي :

« غسالتان قذفتنا بالمكواة جانبا .. »
« امرأتان من ذوات المزاج الحاد . »
« راحتا تقفزان على ارائك من براميل »
« تجار الخمور ... وترفعان السيقان الى السماء . »
« كاشفات في رفسات عالية ، هائجة مائجة . »
« عن بدن ندي . »
« لابد الا أن ترى الابتسامات الوحشية . »
« المرتسمة على تلك الشفاه . »
« ذلك هو رقص هذا القطيع الصغير ! »
« اما شريكاهما في الرقص فهما أشد هياجا منهما . »
« أحدهما يبتسم ابتسامة متكلفة ، ويرمي بكيله »
كصبي ينظف المفاسل ، ثم ينفكان عن بعضهما بعضا ،
ويثيران بضرباتهما الغبار الخانق
المتصاعد من شعاع الغاز ..
ويدقان بسواعد صغيرة كأيدي الهاون ..
ويؤديان حركات كأنها صادرة عن كلابات وحشية ..
وهذا بعينه (اكسير الفلاظة) وتلك هي خلاصة المباول المكثفة ! ...
نقلت الى خشبة المسرح ..
والبست الموسيقا بجوهر المجاري والمزابل تحت الجسر ..
وقد تبلت ببهارات الصنوج ، وملحت بصفق الالات النحاسية اللاذعة ! ..

ربما اتى الشعور بالكدر هنا على صلة اوثق بميل لوتريك الخاص ، وتذوقه لما لاطعم له ، ولما يشوه الحقيقة ، اكثر من الاكبار المعتدل الذي احاط به فن رفائيللي عامة الشعب ، ومهما يكن من امر ، فان ما عبر عنه هيوسمان في مقاله من اشمئزاز بدافع من حسه الشخصي يذهب به الى ابعد مدى حتى يبز لوتريك نفسه في هذا المجال .

وفي جميع الحالات ، يبدو جليا ان (لوتريك) كان اول من صور الرقص الازدواجي في ملهى الطاحونة الحمراء الجديد الذي اثار حنق باريس اثر افتتاحه في الخامس من تشرين الاول (اكتوبر) عام ١٨٩٨ . وفي الواقع ان ما احدثه افتتاح هذا الملهى الليلي الجديد من اثارة وجذب للجمهور ، كان سببا اخر يكمن وراء الدافع في عودة لوتريكالى موضوع الرقص الازدواجي، ولم يبعث في تصويره الرسم الراقص وحسب ، بل كشف عن ابداعه ايضا في تصوير اجواء المكان ذاته .

وسرعان ما اكتسبت « الطاحونة الحمراء » سمعة واسعة بسبب سوقيتها ، فقد امست صالة الرقص المزخرفة ، وحديقتها المعدة لتناول المشروبات ، ملاذا للبغايا الزاهيات المزهوات ، اللواتي يتمايدن بابهى الحلل ، والرجال المتأنقين الباحثين عن الملذات .وغدت سوق نخاسة للرقيق الابيض .

وفي الواقع ، واستنادا الى « فظاظة » التصوير في فن لوتريك ، وطبيعة التحدي في محتواه ، فان وجه المراة كان ينطق بالعهر الظاهر للعيان ، ذلك الوجه الذي عرفه جيدا أهل عصره . انه وجه تلك المراة المرتدية الحلة الحمراء الفاقعة البارزة في الجزءالامامي

الايمن من المشهد ، وهي تشبه تماما ما أتى هيوسمان على وصفه من صور العاهرات اللواتي كن يترددن متأخرات عادة كل مساء على صالات الرقص بقوله :

ـ « تلك النسوة المغاليات في القبعات العريضة المغروسة على رؤوسهن ، ذوات الوجوه المستديرة المطلية بالابيض والاحمر ، الفاغرات افواههن ، الكاشفات عن اذيالهن القرمزية المخرمة . »

اكتسب الرقص الازدواجي الذي جرى عرضه في الطاحونة الحمراء مزيدا من السمعة السيئة بسبب ما اتصف به من قلة الحشمة ، ولم تمض برهة طويلة من الزمن حتى لم يعد مجرد رقص بروليتاري ، بل أمسى ظاهرة تجارية ، وعملا تؤديه طائفة من الراقصين شبه المحترفين المداومين لقاء اجر معلوم ، واصبح صنعة جذبت اليها سادة من اغنى اصحاب دور اللهو ، واشار « غوزي » وسواه الى انه بينما كانت صالات الرقص في « الاليزة مونمارتر » و « طاحونة الغاليت » التي يؤدى فيها مثل هذا الرقص ، وتؤمها جمهرة من أهل حي (مونمارتر) ليمتعوا النفس بهذه الرقصات على هواهم ، وأمسى الجمهور يقصد الطاحونة الحمراء ليس للرقص ، بل لمشاهدة الرقص الازدواجي المثير أولا ، ثم لمراقبة من في الصالة من خلق ثانيا .

لقد غدت الطاحونة الحمراء ممولة الدعوة الفاسقة للرقص الازدواجي !

كان بودلير أول من مجد الحياة الشعبية وما فيها من بغاء وعهر، واعتبرها كأنسب موضوع للفن الحديث والادب ، وكان من الشعراء الاوائل الذين وصفوا صالات الرقص الباريسية ، على الرغم من انه كان مندمجا في الصالات الاكثر اناقة ، كصالة « بال مابيل » التي كانت تتردد عليها مومسات الامبراطورية الثانية. التي مثلها « غيز » في رسمه المعروف اذ استخدم بودلير بوصفه عبارات تشبه الى حد بعيد الالوان التعبيرية التي استخدمها (لوتريك) فيما بعد في رسومه وفي وصف اعمال « غيز » صور تلك المرابع كأماكن فاسقة ، فقال :

ـ « انهن نسوة مزهوات متبجحات مغاليات في مظاهرهن الى حد بلغ بهن تشويه نقائهن ، يرفلن بالحلي والحلل ، ويتهادين في مشيتهن ، ويمسكن بأطراف ثيابهن ، واذيال شالاتهن ، يتبخترن غدوا ورواحا ، جيئة وذهابا ، الى خلف وقدام ، يبدين شاردات اللب ، لا ينظرن الى شيء ، في حين انهن يلحظن كل شيء ، تنعكس عليهن خلفية من اضواء جهنمية .. حمراء .. برتقالية .. صفراء كبريتية ، وردية قرمزية (ولا شيء يثير النشوة كاللون القرمزي في مجمع الخفة والطيش) . انها صورة رائعة للهمجية في قلب المدنية ، انها مثل للجمالية التي يوحي بها الشيطان ، ولكنها مجردة على الدوام من اية نفحة روحية ، فتبعث احيانا الضجر في النفس الى حد يشبه المالخوليا . »(٦) .

في مثل هذه الحالة نرى ان لوتريك قد تعلق بمثل بودلير من أي فنان آخر ، حتى « غيز » نفسه . كذلك لايبدو ان ثمة بينة تدل على تأثير (غيز) المباشر على لوتريك ، الا انه لابد من الاشارة الى أن سلف لوتريك قد سبقه الى معالجة موضوعات عدة : المراقص ، البغايا ، هواة النزهات في غابة بولونيا .. كما سبقه الى الرسم الكاريكاتوري الساخر الذي يبرز مثالب الاوجه الخلقية والسيكولوجية في الحياة العصرية . وفي الواقع ، يتضح لنا من أعمال (غيز) المتقدمة ـ ولا سيما تلك التي ظهرت عام ١٨٨٠ ـ كيف أنه قد تحول بمرور الزمن أكثر فأكثر من تصوير المجتمع الراقي الى المجتمع المبتذل العادي ، وانتج من مشاهد المراقص ما يذكرنا الى حد كبير بأعمال لوتريك . ومهما



في الصالون

(٦) انظر « شارل بودلير » ـ النساء والفتيات ـ صور الحياة العصرية ـ من اعمال بودلير الكاملة .

يكن من أمر ، فان عروض « غيز » ظلت على مستوى الرسم العادي فلم يستطع الارتفاع بها الى مستوى (الفن الرفيع) .

ان التشكيل الافريزي التقليدي المنبثق عن الاشكال عبر الجزء الامامي من رسم لوتريك ، كما هو الحال في خط النظارة في المؤخرة ، وفي التشكيل الكلي بخطوط مستوية متوازية بالنسبة للسطح ، تضفي على الصورة طابع اللوحة الشبيهة باللوحات التأثيرية ، وليست مغايرة لبعض رسوم الواجهات الطيفية الايهامية التي عرفت في عصر النهضة ، ان الحس بالرسم كجزء من الواقع مع الاشكال الامامية الضخمة الملتصقة بالسطح ، والقريبة من الحجم الحي ، توحي بأن لوتريك كان عليه وقتئذ ان يتصور في رسمه نوعا ما من اشكال الواجهة الطيفية الايهامية ، وفي الواقع ، وبعد ان قدم عروضه في « صالة المستقلين » عام ١٨٩٠ اخذت هذه اللوحة الى « الطاحونة الحمراء » ، واستقرت فيها هناك ، ومن المحتمل جدا ان يكون لوتريك قد رسمها ، او كلف برسمها لذات الغرض ، أما لوحته الواسعة (في سيرك فرناندو : الخيالة) المعروضة اليوم في « معهد الفنون الجميلة بشيكاغو ، فقد كانت معلقة في صالة الطاحونة الحمراء منذافتتاحها ويعتبر النجاح الذي صادفته انذاك سببا في ان يوكل اليه بأعمال جديدة اخرى ، الامر الذي قد يكون هو الدافع الاخر لعودته الى موضوع « صالة الرقص » ، اذن فالمنظر يحتمل انه صمم ليبدو كامتداد لداخل الطاحونة الحمراء الحالي خلف الجدار الذي كان قد علق عليه ، وهذا المنظر في ثناياه بعضا من تأثير خداع البصر ، مداعبا المشاعر المتأثرة بانعكاسات الجدران ذات المرايا الكائنة في مؤخرة صالة الرقص ، وكما هو الحال مثلا في اللوحات ذات الطابع الطيفي الايهامي من صنع « كافاجيو » يوحي الفراغ الواسع غير المستعمل بين مقدمة اللوحة وخلفيتها ببعد اعمق ، بينما نرى أن التهويل في تجريد السطحية يمسك بالتصميم كوحدة متممة بعضها بعضا .

هذا ، وبفضل ما أوتي لوتريك من سيطرة على الاسلوب ، امكنة تجاوزمن سلفه من الرسامين ، وكذلك امكنة تجاوز رسومه المبكرة في الميرليتون ، وذلك بما قدمه من رسوم عام ١٨٩٠ . لقد بسط واختصر من عدد الراقصين والراقصات ، وعدد الاشكال والاوجه الثانوية ، وغض الطرف عن التفاصيل الوصفية المحاكية التي يتضاءل معها تأثير المشهد الاساسي ، وبسبب تنظيمه الفراغ في داخل مستويات متوازية ، جعل المشهد أكثر وضوحا ، ان في تلاعبه ومبالغته في منظور الالتقاء للزوايا القائمة في أرضية اللوحة بشكل معاكس للمستويات المتوازية المرتدة ، انشأ لوتريك بذلك تشكيلة درامية ، ولفت الانتباه نحو الراقصين والراقصات . كما ان لوتريك قد أتى بنوع من الكاريكاتور المبسط ، وبتهويل يفوق ما اتى به انداده . وجاء مزجه للالوان الذي لا يبعث على الرضى ، وبخاصة اطياف اللون الاخضر الغالب ، وخلطه بلمسات اسيدية من الالوان الوردية والحمراء والبرتقالية ، يجسم مظهر المكان الفخم اللاصحي مشابها لما اسبغ عليه هيوسمان من تشابيه لغوية .

لقد تمكن لوتريك في نهاية المطاف من وضع تصميم قوي ، ومن اشاعة احساس فعال مكثف في طبيعة الرقص ووسطه . ان هذه الاصالة ، وهذا الكشف الجديد عن مذهب من مذاهب الحياة الحضارية المعاصرة رفع فنه فوق مستوى مجرد الرسم العادي .

أما اللوحة الاصلية التي طبعت على الحجر كاعلان للطاحونة الحمراء والتي كلف برسمها في اواخر عام ١٨٩١ فقد وطدت سمعته فعلا ، واعادت طرح موضوع الرقص الازدواجي بشكل نهائي . وكان ابناء باريس وقتئذ قد سلب لبهم الرقص الازدواجي الذي بلغ ذروته ، ففي نهاية عام ١٨٩٠ واوائل عام ٨١٩١ احيت الممثلة الدرامية « ريجان » الليالي الملاح برقصها الازدواجي على خشبة مسرح (المتنوعات) كجزء متمم للمسرحية الكوميدية (ابنة عمي) لمؤلفها هنري ميلهاك ولما مثلت هذه المسرحية ، كانت تلك الممثلة قد تلقت دروسا في الرقص الازدواجي على « غوبل ديغو » ، ومن ثم اصبح هذا الرقص شائعا لدى النساء المحترمات من الطراز الاول اللواتي هرعن الى تعلمه في مدرسة خاصة انشأتها نجمة اخرى من راقصات الطاحونة الحمراء واسمها « نيني » الملقبة (بنيني الضاربة برجلها في الهواء) ، وسرعان ما انتشر « زي الرعاع » كطراز حديث ، وزي دارج بين نساء الطبقة الراقية ، اللواتي حسبن انهن بذلك يضاهين راقصات الطاحونة الحمراء ، وفي عام ١٨٩١ استهل جيل بلاس ملحقه المصور بنشرتين اقتصرهما على موضوع هذا الرقص ، وقد جاء اعلان عن الطاحونة الحمراء في الوقت المناسب ليجسد هذه النزوة في النفوس .

كانت العناصر الاولية في هذه اللوحة الاعلانية قد استمدت من تصوير عام ١٨٩٠ ، ذلك ان خلفية الافريز من قبعات المشاهدين الطويلة ، والوجه الانثوي ، مهما كان شأنه ، هو الان وجه (غولو) ، والظل المتميز المتعوج هو ظل فالنتين بقبعته الطويلة المائلة الى أمام ، مع تقارب في الابعاد والاتجاهات ، والفراغ الموزع على مستويات ثلاثة متوازية ، بما في ذلك الشعاع الاصفر المنبعث من مصابيح الغاز الذي يلف الاعمدة الخلفية ، وفي الواقع كان هذا الاعلان يرتد من خلال المرآة ، ان كثيرا أم قليلا ، ويبرز حجم القطاع المركزي للرسم



أرتسد بروان

ويمكنا على هذا الاساس اقتفاء اثار العناصر السالفة للونل ورفائيللي وسواهما من من الرسامين الشعبيين الى اقصى حد . ذلك ان الاحمر والاصفر والاسود ، وهي الالوان الغالبة على تصميم لوتريك ، سبق واستعملها رفائيللي من قبل على هذا الشكل ، فالفراغ اكتسب بساطة اكثر جذرية ، واللون استخدم بطريقة تحكمية ، اما الوجوه تضاءلت بجرأة الى ظلال منبسطة وبذلك حقق لوتريك وحدة بين الواقعية والتجريدية .

ان الاثر الفعال لهذا الموضوع الطبيعي في الفن يعتبر مرادفا للهزةالتي خلفتها اعمال لوتريك البليغة من خلال تجريده الجريء ، واصالته وتلقائيته .

وانه لمن دواعي السخرية ان ترد بضاعة الشارع الى الشارع ، وان تدور الدائرة دورتها ، ذلك ان لوتريك قد استمد موضوعه واسلوبه الكاريكاتوري المختصر من المخيلة الشعبية ، ورفعه من مستوى هذه الصورة الى مستوى الفن الرفيع . وفي انجازاته بهذا المجال ، ولتعريفه بها ، عاد فاستعملها مرة اخرى كصورة شعبية وملصقات على الجدران في شوارع باريس !

*** هذا المقال نسخة مبسطة وموسعة عن محاضرة القيت في تشرين الاول (اكتوبر) من عام ١٩٧٨ في موتمر عقدته جمعية الفنون في كلية ديتروبت بامريكا الوسطى .

ان ما حفزني على كتابة هذا البحث عن « تولوز لوتريك » هو الحاح جماعة « فلبرايت هيز » — Fulbright Hayes — ، واني أشعر بالامتنان للمساعدة القيمة التي قدمتها لي في هذا المجال جامعتا « كولورادو » و « كولومبيا » ، وللسيد « رينهولد هيلر » لتنظيمه الدورة التي قدمت فيها. هذه المحاضرة .

غال . ب . موداي